LA REVUE DE

TEHERAN

ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 63, Février 2011, 6e ANNEE
PRIX 1000 TOMANS
4 € 50

۱۶ تا ۲۶ بهمن ماه ۱۳۸۹

29 Th Fajr International Film Festival

5 Feb - 15 Feb 2011

www.fajrfestival.ir

En national et en festival, un cinéma iranien en perpétuel devenir

www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi

Rédaction
Djamileh Zia
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Farzaneh Pourmazaheri
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Babak Ershadi
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction
Béatrice Tréhard

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap

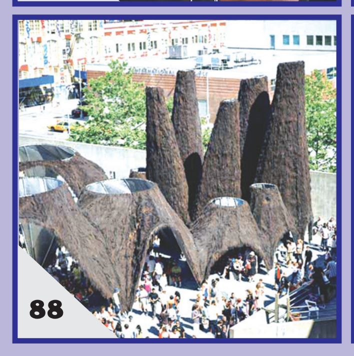
Recto de la couverture:
Affiche du 29e festival international du film Fajr



Sommaire



LA REVUE DE TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 63 - Bahman 1389
Février 2011
Sixième année
Prix 1000 Tomans
4 € 50





CAHIER DU MOIS

CULTURE

Arts

Repères

Reportage

FENÊTRES

Boîte à textes

www.teheran.ir

** Naghâshi-khatt, "Bismillah al-Rahmân al-Rahim"*
(Grâce au nom de Dieu, le Très-Miséricordieux, le Tout-Miséricordieux),
œuvre d'Esrâfil Shirtchi.

A propos de la qualité iranienne au cinéma De *La nuit du Bossu* à *Tout à propos d'Elly*

Rouhollah Hosseini
Université de Téhéran

Le cinéma est une manière de rêver différent de ce que nous dictent les manières du temps et de l'époque.

Kiârostami

Rares sont les pays dotés d'un cinéma à caractère national, et possédant des particularités leur permettant de se mesurer au niveau mondial. La présence des films iraniens aux plus importants festivals internationaux, et cela depuis une vingtaine d'années, montre bien le caractère spécifique et en même temps universel du cinéma iranien. Par son dynamisme et sa diversité, tant pour la forme que pour le sujet, il figure aujourd'hui parmi les cinémas les plus prestigieux du monde. Cette force trouve évidemment son origine dans une riche culture millénaire et des réalités modernes qui donnent ensemble une spécificité à ses phénomènes sociaux, religieux, moraux, esthétiques et techniques.

Le cinéma iranien naît, comme dans la France des frères Lumières, son pays d'origine et avec un petit retard de cinq ans, dans la naïveté des «scènes de rue», des actualités et événements dont le seul enregistrement dans la durée, suffisait à séduire le public. Une reproduction brute du réel n'étant destinée qu'à divertir, et bien loin du cinéma d'art de nos jours. En effet, le septième art, l'art des temps modernes, trouvera assez lentement sa place dans la société iranienne, marquée profondément par la tradition. Cette société ne peut au départ mettre au monde qu'un cinéma populaire dont les films sont marqués par un moralisme oriental et religieux, et dont les scènes principales sont celles de danses, de chants et de bagarres ; des films qui finissent souvent, si ce n'est toujours, par une leçon de morale naïve et le mariage d'un *louti* avec la femme qu'il a sauvée de la chute dans la corruption ou la misère. La formule de *film-e fârsi* (le film persan) dominera à ce titre longtemps, jusqu'à la Révolution islamique, la scène cinématographique iranienne. Cependant, l'apparition, dans les années 1960-1970, d'un «cinéma différent» (*cinemâ-ye motafâvet*) marqua un tournant décisif dans l'histoire du cinéma iranien. Un cinéma plus sérieux, voire plus intellectuel promu par des cinéastes qui avaient fait, pour la plupart, leurs études à l'étranger et qui connaissaient bien la littérature.

Le réalisateur Farrokh Ghaffâri, l'assistant d'Henri Langlois et fondateur de la cinémathèque iranienne, est l'une des figures principales de l'émergence de cette modernité cinématographique. Avec *Shab-e Ghouzi* (La nuit du Bossu) en 1964, une comédie inspirée des *Mille et une nuits*, Ghaffâri s'attaque aux mauvaises mœurs, en particulier l'hypocrisie marquante de la société de son époque. Hajir Dârioush, le célèbre critique et cinéaste contemporain du réalisateur salue en ce film la vraie naissance du cinéma iranien: *«Nous pouvons maintenant annoncer avec certitude la naissance du cinéma iranien, et ce qui est remarquable et qui inspire la joie, c'est que le bébé montre les tous premiers signes d'une santé parfaite»*.[1] L'écrivain Ebrâhim Golestân avec *Khesht*

va aineh (La brique et le miroir), et le poète Fereydoun Râhnamâ avec *Siâvosh dar takht-e Jamshid* (Siâvosh à Persépolis) (1963) sont deux autres figures intellectuelles qui se trouvent à l'origine de ce mouvement novateur. Réalisé en 1965, *Khesht va aineh* démasque, dans un nouveau style, la misère des classes populaires et se présente comme le premier film qui dépasse le cliché au cinéma iranien de l'image de la femme, soit vertueuse et mère de famille, soit impudique, danseuse et chanteuse de cabaret, par l'analyse profonde et humaine qu'il en donne.

Autre événement marquant la période prérévolutionnaire est la création en 1965 de l'Institut pour le Développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes (Kânoun), un centre à vocation éducative et artistique dont l'un des fleurons est la section cinéma. Des réalisateurs de talent tels que Bahrâm Beyzâ'i et Abbâs Kiârostami ont commencé leur carrière cinématographique dans ce centre. Les premiers films de Kiârostami, ses court-métrages, *Nân va koutcheh* (Le pain et la rue) (1970) et *Zang-e tafrih* (La récréation) (1971) sont l'œuvre du Kânoun où leur réalisateur élabore sa conception exigeante et moderne du cinéma futur. Autre figure remarquable de cette époque est Amir Nâderi, qui avec son *Harmonica* marque les activités cinématographiques de ce centre.

L'année 1969 est très significative dans l'histoire du cinéma iranien. Elle marque, pour reprendre Hormoz Kéy, le début de la politisation du cinéma en Iran[2]. Sous l'appellation de «Nouvelle vague iranienne», prend forme, dans le cinéma, une tendance intellectuelle plus dynamique que celle de la période précédente, avec l'émergence d'un «*nouveau langage aux allures humanistes, ...avec des dialogues créatifs, et à l'influence mondiale*».[3] La vie ordinaire des gens ordinaires est ainsi écrite dans un langage poétique, qui brouille les frontières entre la fiction et la réalité. De facture à la fois poétique et philosophique, ces films cherchent en effet à transmettre un message politique. Dârioush Mehrju'i avec *Gâv* (La vache) et Massoud Kimiâi avec *Gheysar* sont les figures principales de ce mouvement. Par leur impact sur la société iranienne de l'époque, ces deux films ont une place

> Le septième art, l'art des temps modernes, trouvera assez lentement sa place dans la société iranienne, marquée profondément par la tradition. Cette société ne peut au départ mettre au monde qu'un cinéma populaire dont les films sont marqués par un moralisme oriental et religieux, et dont les scènes principales sont celles de danses, de chants et de bagarres ; des films qui finissent souvent, si ce n'est toujours, par une leçon de morale naïve.



Photo extraite du film Shab-e Ghouzi *(La nuit du Bossu) de Farrokh Ghaffâri*


Photo extraite du film Gâv *(La vache) de Dârioush Mehrju'i*

privilégiée dans l'histoire de notre cinéma. Constamment admiré depuis son premier écran, *Gâv*, adapté d'une nouvelle éponyme du célèbre écrivain Gholâmhossein Sâ'edi, serait considéré à l'époque comme un appel à la révolte, une allégorie de la condition socio-

L'autre événement marquant la période prérévolutionnaire est la création en 1965 de l'Institut pour le Développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes (Kânoun), un centre à vocation éducative et artistique dont l'un des fleurons est la section cinéma. Des réalisateurs de talent tels que Bahrâm Beyzâ'i et Abbâs Kiârostami ont commencé leur carrière cinématographique dans ce centre.

politique de la fin de l'ancien régime, un film qui était censé, dans l'esprit de son réalisateur, préparer le public pour un transfert politique. Il offrit par ailleurs un prestige et un nouveau style à la profession d'acteur et présenta bon nombre d'acteurs éminents au cinéma à venir: Ezzatollâh Entezâmi, Ali Nasiriân et Jamshid Mashâyekhi marqueront désormais cette carrière par l'excellence de leurs jeux. Le film *Gheysar* a de son côté un impact important sur le cinéma de l'époque. Chargé d'un sens politique et de nature protestataire, ce second film de Kimiyâi sera compris, par bon nombre de critiques, comme un appel à la vengeance formulé par un auteur qui se trouve face à une société «déshonorée», à l'image de la sœur du héros du film, une société en ruine. Il provoque à ce même titre beaucoup de controverses. Car, malgré son importance et sa qualité, *Gheysar* est finalement un film classé genre commercial, mais il est «le premier film commercial iranien, écrivit alors Najaf Daryâbandari, qui était à la fois de divertissement et remarquable par l'habileté professionnelle de sa facture».

Le début des années 1970 est prospère en matière de films sérieux et de qualité: Kimiyâi continue dans la veine de *Gheysar* et réalise deux autres films également considérables de notre cinéma: *Rezâ motori* (Rezâ le motard) et *Dâsh Akol*. *Postchi* (Le facteur) et *Aghâ-ye hâlou* (Monsieur naïf) de Mehrju'i, *Khodâ Hâfez rafigh* (Adieu camarade) de Nâderi, *Ragbâr* (L'averse) et *Gharibeh va meh* (L'inconnu et le brouillard) de Beyzâ'i (qui saura bien s'imposer à la scène par ses soucis esthétiques et son langage métaphorique), *Moghol-hâ* (Les Mongols) de Parviz Kimiâvi (grand admirateur de la Nouvelle vague française, son film fut en effet un hommage évident à Jean-Luc Godard) et *Yek ettefâgh-e sâdeh* (Un simple événement) de Sohrâb Shahid-Sâles sont, entre autres, des œuvres remarquables de cette période. Ce dernier cinéaste réalise son chef-d'œuvre *Tabi'at-e bi jân* (Nature

morte) en 1975, une œuvre marquée par la poésie et la mélancolie, et qui recevra l'Ours d'argent du meilleur réalisateur au festival de Berlin. Sâles met en scène dans ce film la vie quotidienne d'un vieux couple, victime du caractère inhumain des relations administratives dans la société moderne. Le vieillard du film, chargé, dans un endroit isolé, du service et de l'entretien d'un poste d'aiguillage, apprend un jour qu'il doit se retirer et donner la place à un jeune couple. Il doit donc, avec sa femme, quitter son seul abri et partir. Et la condition tourne au tragique quand on apprend qu'ils n'ont nulle part où aller.

Mais le film le plus marquant du cinéma de cette période prérévolutionnaire est *Arâmesh dar hozour-e digarân* (La tranquillité en présence des autres) de Nasser Taghvâ'i, réalisé en 1974 et interdit à l'écran durant quatre ans. De facture naturaliste, cette œuvre, adaptée d'une nouvelle du même Sâ'edi, raconte l'histoire d'une famille et de son entourage qui sombrent tous dans la perversité et la débauche, l'image de l'Iran de l'époque.

Dans les années qui suivent, malgré le déclin important de la production cinématographique, quelques films de qualité voient encore le jour: *Souteh delân* (Les endoloris) d'Ali Hâtami en 1977 ou *Dâyereh* (Le cercle) de Mehrju'i, sorti en 1978, figurent parmi les meilleurs exemples. Le cinéma iranien vit cependant une situation critique dans ces dernières années du régime pahlavi. Il y a des journaux qui parlent même de «la mort du cinéma en Iran». On assiste à vrai dire à la mort d'«un cinéma», tant le cinéma d'après la Révolution sera différent. Sujettes à la contestation révolutionnaire, la plupart des salles sont fermées ou même incendiées. Le cinéma était en effet considéré au regard des révolutionnaires comme véhicule des valeurs occidentales et donc condamné à mort. Mais l'Histoire décida autrement du sort de cette industrie culturelle.

Le film le plus marquant du cinéma de cette période prérévolutionnaire est *Arâmesh dar hozour-e digarân* (La tranquillité en présence des autres) de Nasser Taghvâ'i, réalisé en 1974 et interdit à l'écran durant quatre ans. De facture naturaliste, cette œuvre, adaptée d'une nouvelle du même Sâ'edi, raconte l'histoire d'une famille et de son entourage qui sombrent tous dans la perversité et la débauche, l'image de l'Iran de l'époque.

La Révolution de 1979 marque la renaissance du cinéma à l'iranienne. Elle attache en effet une grande importance au secteur culturel, donc au cinéma, lequel se doit de se mettre au service des valeurs révolutionnaires et refléter le dévouement et le courage de ses acteurs qui, à peine sortis du mouvement révolutionnaire,


Photo extraite du film Gheysar *de Massoud Kimiâ'i*

sont mobilisés sur le champ d'une guerre imposée.

Le cinéma postrévolutionnaire met un certain temps pour se retrouver et prendre la mesure des bouleversements vécus et en cours. La scène n'est évidemment pas encore propice à la production de chefs-d'œuvre. Le modèle du cinéma de l'ancien régime, ses images et thématiques courantes sont rejetés et la recherche d'un modèle du «cinéma islamique» est l'ordre du jour. Ce qui ne mène pas à grande chose vu le manque de cadres intellectuels précis et de ressources en matière du cinéma, qui est un art récent. La mise en place du Festival international du film de Fajr en 1982 ainsi que la création de la Fondation cinématographique Fârâbi sont en ce sens considérées comme des tentatives pour donner une structure à la production et au développement du cinéma iranien d'après la Révolution. La première de ces structures est créée avec pour objectif la commémoration de la Révolution par le cinéma qu'on cherche à promouvoir dans le monde entier, et la seconde est censée fournir le matériel technique et les financements nécessaires aux producteurs privés. De grands metteurs en scène de la génération prérévolutionnaire comme Beyzâ'i, Mehrju'i, Taghvâ'i, Hâtami, Kiârostami, Khosro Sinâ'i ou encore Nâderi, dont *Davandeh* (Le coureur) en 1985 est à l'origine de la connaissance hors des frontières du cinéma iranien, se mettent plus sérieusement et avec plus de liberté au travail. A côté de ces chantres du cinéma, de plus jeunes réalisateurs (dont certains appartiennent à la génération postrévolutionnaire) comme, entre autres, Kâmbuziâ Partovi, Majid Majidi, Alirezâ Dâvoudnejâd, Rasoul Mollâgholipour, Kiânoush Ayyâri, Ebrâhim Hâtamikia, Siâmak Shâyeghi et Rakhshân Bani-E'temâd contribuent également à la prospérité et la richesse des productions cinématographiques de leur pays en traitant, chacun dans son propre style, les enjeux majeurs de la société iranienne.

La Révolution de 1979 marque la renaissance du cinéma à l'iranienne. Elle attache en effet une grande importance au secteur culturel, donc au cinéma, lequel se doit de se mettre au service des valeurs révolutionnaires et refléter le dévouement et le courage de ses acteurs qui, à peine sortis du mouvement révolutionnaire, sont mobilisés sur le champ d'une guerre imposée.



Photo du film Dâsh Akol

Mais la caractéristique marquante de la première décennie d'après la Révolution est l'émergence d'un nouveau genre: le cinéma de la «Défense sacrée» (*Defâ'-e moghadas*). La guerre imposée à l'Iran par son voisin irakien est, et cela dès le début, abondamment mise en scène; le dévouement et l'héroïsme des Iraniens sur les champs de bataille constituent la thématique essentielle des films tournés à l'époque. Des œuvres qui s'efforcent

de célébrer la force des soldats iraniens dont la mort est sacralisée, traduite en martyre et donc montrée solennellement à l'écran. Entre autres, Mortezâ Avini, Mollâgholipour, Ahmadrezâ Darvish et Hâtamikiyâ sont les figures les plus remarquables de ce genre.

Avini, membre du «Jihad de construction» - organisation mise en place au début de la Révolution islamique pour surtout s'occuper de l'amélioration de l'état des villages, ignorés totalement à l'époque du Shâh -, avait déjà commencé sa carrière de cinéaste en réalisant quelques documentaires. Avec le commencement de la guerre, il se rend aussitôt sur le front et se fait cinéaste de guerre. Il y réalise l'un de ses premiers films, *Fath-e khoun* (La conquête du sang), un documentaire sur l'occupation de la ville de Khorramshahr par l'armée irakienne. Mais son travail le plus considérable est la réalisation d'une série documentaire, *Ravâyat-e fath* (L'histoire de la conquête), racontant l'épopée des soldats iraniens durant les huit années de guerre. Mais les œuvres les plus considérables tournées dans ce genre sont celles de Hâtamikiyâ. Ce dernier, qui deviendra peu à peu un cinéaste critique envers la guerre, dont il montrera les atrocités et l'aspect tragique, réalisa durant cette période deux films importants: *Dideh bân* (Le veilleur) (1989) et *Mohâjer* (L'immigré) (1990). Ce dernier film est prometteur d'un bel avenir pour son réalisateur, lequel donnera par la suite les œuvres les plus remarquables du cinéma de guerre : *Az Karkheh ta Râin* (De Karkheh au Rhin), *Agens-e shisheh'i* (L'agence de Verre) et *Be nâm-e pedar* (Au nom du père) dont les deux dernières portent un regard critique sur la guerre. Ils s'interrogent, comme nous venons de l'évoquer, sur les conséquences désastreuses de la guerre, dont le souvenir


Photo extraite du film Rezâ motori *(Rezâ le motard)*

et les effets maléfiques persistent, bien après la guerre, dans la conscience humaine. Ces films cherchent en effet à mettre en scène des invalides qui ne sont plus à même de mener une vie active et dont les sacrifices risquent de s'effacer de la mémoire de la société. Ils évoquent pour ainsi dire les mutations d'une société

> La caractéristique marquante de la première décennie d'après la Révolution est l'émergence d'un nouveau genre: le cinéma de la «Défense sacrée» (*Defâ'-e moghadas*). La guerre imposée à l'Iran par son voisin irakien est, et cela dès le début, abondamment mise en scène; le dévouement et l'héroïsme des Iraniens sur les champs de bataille constituent la thématique essentielle des films tournés à l'époque.

qui ne reconnaît plus, au moins comme ils le méritent, ses soldats du passé et les considère parfois même comme inutiles, voire embarrassants. Par son caractère intelligent mais aussi par sa qualité

technique, l'œuvre de Hâtamikiyâ réussit à récolter bon nombre de prix dans le festival de Fajr.

La guerre finie, le réalisateur qui attire

Les films iraniens ne cesseront plus d'enthousiasmer le public étranger qui trouve dans ce cinéma des codes esthétiques et éthiques différents de ceux des autres cinémas, qu'ils soient américains, français, allemands ou indiens.

l'attention internationale sur le cinéma iranien et qui en dévoile les secrets et l'originalité est Abbâs Kiârostami. L'œuvre de ce dernier est en plein épanouissement dans les années 1990. Elle exploite «avec une surprenante liberté» toutes les hypothèses et toutes les combinaisons possibles pour le cinéma. Kurosawa, le grand maître du cinéma japonais et mondial parle de lui en ces termes: *«Je pense que les films de Kiârostami sont extraordinaires. Les mots ne peuvent traduire mes émotions et je vous conseille simplement de voir ses films.»*[4]. Kiârostami est découvert en 1989 par la critique internationale grâce à son chef-d'œuvre, *Khâneh-ye doust kojâst?* (Où est la maison de mon ami?). A la sortie de ce film, les journaux iraniens parlent d'emblée d'un «événement heureux» dans l'histoire du cinéma iranien. *Close up* réalisé en 1990 suivi par *Zendegui va digar hitch* (Et la vie continue) en 1992 confirment son œuvre et l'originalité de son cinéma. Avec *Zir-e derakhtân-e zeytoun* (Au travers des oliviers), réalisé en 1994, cette œuvre est enfin consacrée et fait asseoir son auteur côte à côte avec les plus grands réalisateurs du monde tels qu'Hitchcock ou Rossellini. Ce dernier film dévoile, dit Serge Bouquet, ce qu'on pressentait depuis longtemps: «*Il y a moins chez Kiârostami un goût pour l'enregistrement innocent du réel qu'une pulsion démiurgique, une volonté farouche de se faire le créateur du monde en creusant le monde d'un double ou triple fond…*»[5]. La palme d'Or attribuée à *Ta'm-e guilâs* (Le goût de la cerise) en 1997 consacre enfin le cinéma kiârostamien auprès du grand public et confirme le statut mondial du cinéma iranien qui s'imposera désormais dans tous les festivals internationaux importants. Les films iraniens ne cesseront plus d'enthousiasmer le public étranger qui trouve dans ce cinéma des codes esthétiques et éthiques différents de ceux des autres cinémas, qu'ils soient américains, français, allemands ou indiens. Certains critiques ont en effet voulu voir dans cette réussite internationale la preuve d'un cinéma fait pour les festivals, qui aurait recouru aux éléments et atmosphères culturels spécifiques pour s'attirer l'attention des étrangers. Ce qui paraît complètement faux vu la qualité technique et thématique de ces œuvres admirées par les plus exigeants des critiques et réalisateurs du

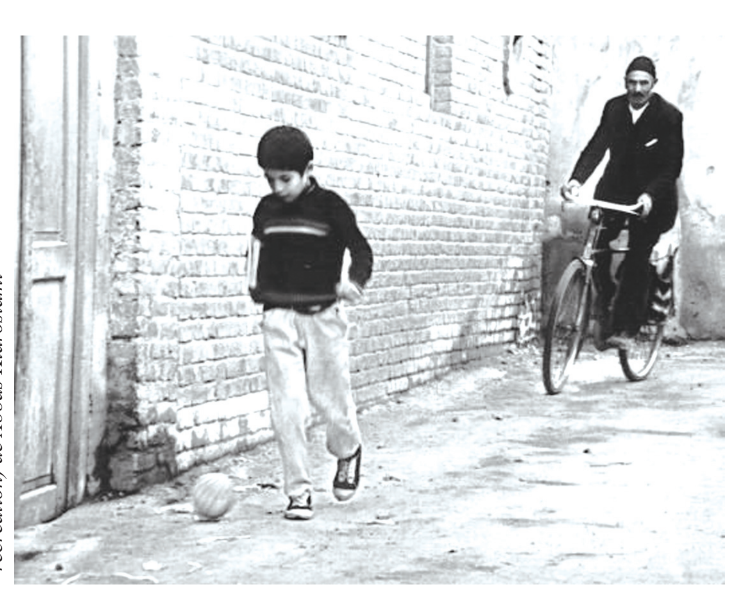
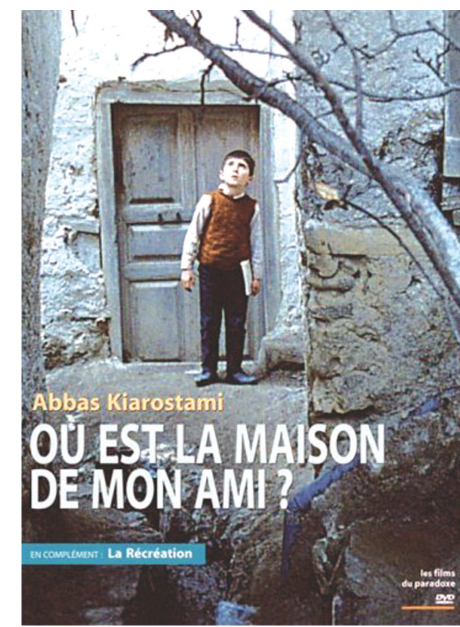


Photo extraite du film Zang-e tafrih *(La récréation) de Abbâs Kiârostami*

monde, tels que Werner Herzog ou Jean-Claude Carrière, qui le qualifie de «*cinéma véridique, et par là-même indispensable*». Car, c'est un cinéma qui donne plus de temps et de possibilité à son spectateur, et qui se laisse compléter avec l'esprit créatif de son spectateur. Cette leçon est bien apprise par les élèves et contemporains de Kiârostami. L'admirable *Bâdkonak-e sefid* (Ballon blanc), caméra d'Or de Cannes de 1995, raconte dans une fluidité et simplicité surprenantes l'histoire d'une petite fille qui désire s'acheter, quelques instants avant le Nouvel An, un poisson rouge «en forme de mariée». Elle arrive à obtenir l'argent nécessaire de sa mère, qui doit gérer les dépenses de sa pauvre famille, mais perd son billet en chemin. Le monde innocent des enfants, ces principaux acteurs non-professionnels du cinéma de l'époque, constituent une autre caractéristique de ce film simple qui, selon Vincent Rémy, critique à *Télérama*, sait entraîner son spectateur étranger dans un monde «pluriel, ouvert et généreux». *Yek dâstân vâghe'i* (Une histoire vraie) d'Abolfazl Jalili est un autre film remarquable de ces années-là; son caractère expérimental et son audace qui oblige le documentaire à devenir fictionnel nous fait encore songer au cinéma de Kiârostami. Ce long-métrage sera couronné, en 1996, par le grand prix du meilleur film du festival des Trois Continents de Nantes.

La fusion de la fiction et de la réalité, cette vie de tous les jours, a pour maître un autre réalisateur dont l'œuvre doit également être évoquée. Le cinéma de Majid Majidi présente de façon magnifique le fusionnement de la beauté naturelle, de la poésie et du chagrin, ainsique l'histoire simple et bouleversante des gens ordinaires filmée dans la splendeur des paysages campagnards. La



Affiche du film Khâneh-ye doust kojâst? *(Où est la maison de mon ami?) de Abbâs Kiârostami*

matière principale en est encore l'innocence du monde des enfants, marquée par la douceur et le goût de la vie, manifestes dans la pureté des couleurs. Le visuel joue à ce titre un grand rôle dans les films de Majidi qui ne manquent pas de nous communiquer par

Le cinéma de Majid Majidi présente de façon magnifique le fusionnement de la beauté naturelle, de la poésie et du chagrin, ainsique l'histoire simple et bouleversante des gens ordinaires filmée dans la splendeur des paysages campagnards.

toutes les nuances des sentiments humains. En est ainsi des *Bacheh-hâye âsemân* (Les enfants du ciel), réalisés en 1997 et nominés à l'Oscar du meilleur film étranger en 1998, et de *Rang-e Khodâ* (La couleur du Paradis), réalisé en 1999. Le sujet de ce dernier, filmé dans un village au nord de l'Iran, porte sur un enfant aveugle qui n'est pas aimé de son père solitaire. Il fait ses études à


Photo extraite du film Rang-e Khodâ *(La couleur du Paradis) de Majid Majidi*

Téhéran dans une école pour aveugles; pour les vacances, Mohammad doit retourner dans son village natal accompagné de son père. Sur le chemin du retour, qui se fait à cheval, nous assistons avec cet enfant à la redécouverte de la nature, pleine de chants d'oiseaux, d'arbres et de fleurs, du murmure des rivières, bref, pleine d'une vie cachée aux yeux, mais visible par les sens et le cœur.

Parallèlement à l'épanouissement, dans les années 1990, de ce cinéma d'auteurs et la professionnalisation en général du monde cinématographique iranien, nous assistons à l'émergence de trois phénomènes importants qui seront à l'origine de la vitalité et de la diversité du cinéma de ces dernières années. Primo le développement d'un cinéma de vedettes dont Fariborz Arabniâ, Mohammad Rezâ Foroutan, Niki Karimi, Hediyeh Tehrâni sont les acteurs les plus célèbres; de nouvelles stars qui vont grandement contribuer à une nouvelle commercialisation du cinéma iranien, qui a su quand même se tenir à l'écart de la banalité du cinéma commercial d'avant la Révolution. Sont ainsi portés à l'écran des films qui font largement appel à l'émotion des spectateurs mais qui sont en même temps ancrés dans la réalité sociale. Les évènements sociopolitiques des années 1990 ne restent évidemment pas sans écho dans le cinéma. *Qermez* (Le rouge) de Fereydoun Jeyrâni et *Do zan* (Deux femmes) de Tahmineh Milâni, tous les deux réalisés en 2000, sont de bons exemples pour ce genre de films. En 2001, Behrouz Afkhami, porte à l'écran *Showkarân* (La ciguë), un mélodrame qui battit le record du Box office iranien et put même gagner les écrans américains. Afkahmi, il est utile de le rappeler, avait déjà réalisé, une dizaine d'années auparavant, un autre film important, *Arous* (La mariée), qui laissait montrer des scènes jusque-là considérées comme tabous : celles de l'histoire d'amour parfaitement terrestre d'un couple jeune et beau.

Le second phénomène est l'ouverture d'un espace, bien sûr pas très large, pour les femmes cinéastes. Le cinéma iranien n'avait présenté jusque là qu'une seule réalisatrice, la poétesse Forough Farokhzâd, auteur de *Khâneh siyâh ast* (La maison est noire) tourné en 1962. La consécration de cette présence féminine derrière la caméra se réalise en effet à partir de l'année 1987 où *Parandeh-ye koutchik-e khoshbakhti* (Le petit oiseau du bonheur) est porté à l'écran par Pourân Derakhshandeh. Rakhshân Bani-E'temâd, autre figure féminine des années 90, s'interroge sur l'origine des inégalités existant entre les femmes et les hommes dans sa société. Son admirable *Rousari-e âbi* (Foulard bleu) (1993) met en scène l'histoire d'une jeune femme (Nobar) qui travaille dans la ferme d'un homme âgé (Rasoul) afin de gagner la vie de sa pauvre famille constituée d'une mère toxicomane, d'un frère clochard et d'une

petite sœur. L'amour qu'éprouve le patron pour son ouvrière aurait provoqué un scandale, estiment les filles de Rasoul. Celles-ci décident donc d'empêcher cette union… Une autre figure marquante du cinéma féminin de l'époque est Tahmineh Milâni, qui, avec ses *Batcheh-hâye talâgh* (Enfants du divorce) (1989), se penche sur l'étude des effets du divorce sur les enfants.

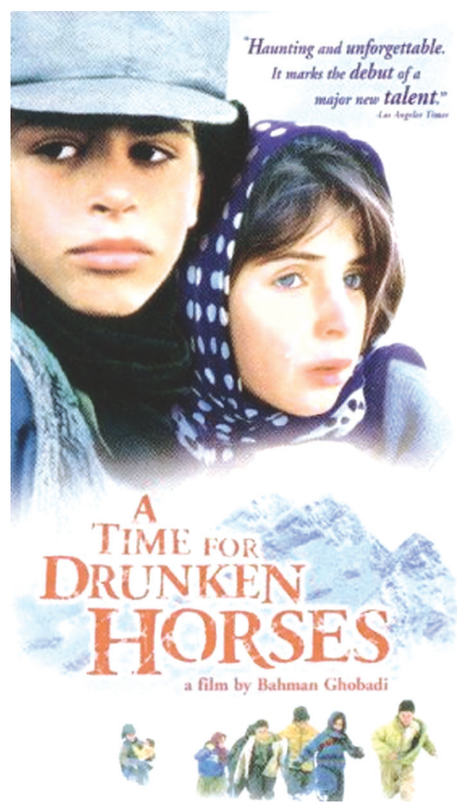
Le troisième événement remarquable qui se produit vers la fin des années 1990 et qui mérite l'attention, est l'avènement du cinéma comique avec d'illustres réalisateurs comme Mohammad Hossein Latifi et Iraj Tahmâseb. Le premier se trouve avec ses *Eynak-e doudi* (Lunettes de soleil) (2001) à l'origine de ce mouvement qui saura désormais se faire une place privilégiée chez les spectateurs iraniens.

Le cinéma du début du XXIe siècle se montre aussi actif et productif. Il est même marqué par une plus grande variété de voix et de choix esthétiques que la décennie précédente. De nouvelles signatures émergent comme celle de Bahman Ghobâdi, dont l'œuvre, récompensée dans de nombreux festivals, a pour cadre principal la région du Kurdistân à l'ouest de l'Iran, très riche de par sa nature, ses sujets intacts et son peuple possédant des traditions millénaires. *Zamâni barâye masti-e âsp-hâ* (Un temps pour l'ivresse de chevaux), Caméra d'or du festival de Cannes en 2000, est pour ce jeune cinéaste un commencement formidable. Ce film, outre la puissance des images et du scénario et l'attraction de sa musique (composée par le maître Alizâdeh) profère des sentiments humanitaires, et cela par des enfants dont la vie est pourtant marquée par la pauvreté.

Mais si les principaux films de Ghobâdi portent toujours l'empreinte du cinéma de Kiârostami, ceux de Rezâ Mir Karimi et Asghar Farhâdi présentent des caractères originaux de par la thématique et les sujets qu'ils traitent. Nous pouvons en effet qualifier ces deux jeunes auteurs de phénomènes du cinéma actuel. Des

Le troisième événement remarquable qui se produit vers la fin des années 1990 et qui mérite l'attention, est l'avènement du cinéma comique avec d'illustres réalisateurs comme Mohammad Hossein Latifi et Iraj Tahmâseb.

cinéastes qui ont fait preuve d'un progrès sensible durant leur carrière, de manière à donner naissance par leurs derniers films à deux chefs-d'œuvre du cinéma, sans exagération aucune, mondial. Mir Karimi avait déjà attiré l'attention du public et de la critique, dans *Zir-e nour-*



Affiche du film Zamâni barâye masti-e âsp-hâ *(Un temps pour l'ivresse de chevaux) de Bahman Ghobâdi*

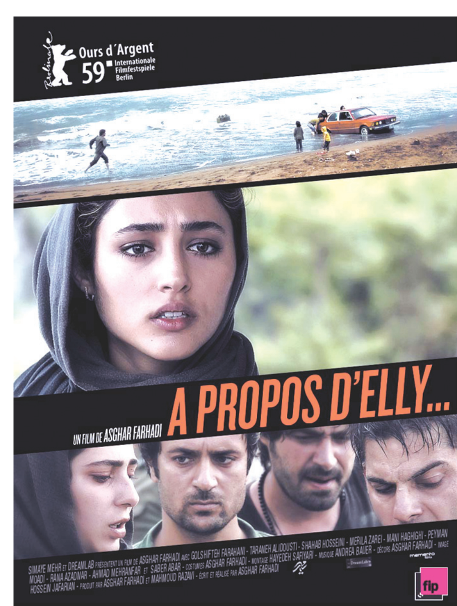


Photo extraite du film Batcheh-hâye talâgh *(Enfants du divorce) de Tahmineh Milâni*

e mâh (Sous le clair de lune) (2001), par son choix d'une thématique sacrée, celle de la vie d'un jeune *rohâni* (homme qui fait ses études dans une école religieuse et en sort pour aller répandre les décrets de l'islam et veiller à leur bonne pratique). Par son réalisme et l'effort qu'il déploie à rendre la vie humble et ordinaire de ce jeune religieux, à qui il fait découvrir «sous le clair de lune», la ville, sa grandeur et ses misères, le film peut être en effet considéré comme un rappel des dirigeants spirituels du pays à la responsabilité et au lourd devoir qu'ils ont envers le peuple et auprès de Dieu. Cette œuvre est également à même de dévoiler les préoccupations essentielles de son auteur, profondément religieux mais conscient de la condition socio-historique de son pays vivant des moments difficiles de transition: de la tradition à la modernité. Cette préoccupation, celle d'ailleurs de la plupart des artistes de nos jours, traverse toute l'œuvre de Mir Karimi. Ce dernier sait cependant en faire une belle matière en mesurant sa distance avec le sujet qu'il aborde : ni très loin ni très proche. Il arrive à ce titre à bien maîtriser et le cadre, et le temps et le sujet pour mettre au monde un chef-d'œuvre qu'est *Be hamin sâdegui* (Aussi simplement que voilà). Réalisé en 2007, ce film fusionne l'évidence et le mystère, le banal et le curieux, le clair et l'obscur pour laisser finalement un spectateur indécis! La banalité de la vie d'une femme ordinaire est tournée dans un modeste appartement, l'unique espace du film, où rien ne se passe à vrai dire. Ou bien tout se passe au fond du personnage et reste obscur au spectateur, lequel a vu en sortant de la salle la naissance de l'exceptionnel de l'habituel. Mir Karimi s'offre, nous le pensons, avec ce film une place à côté des maîtres du cinéma iranien: Kiârostami, Mehrju'i et autres. Mais il n'est pas le seul à réclamer cet honneur; Asghar Farhâdi, autre jeune réalisateur de ces dernières années, mérite également cet honneur. Farhâdi porte son regard particulièrement sur la mutation des relations humaines, qui perdent peu à peu leur sens traditionnel dans une métropole comme Téhéran. Sont ainsi abordés la vie de couple de la classe moyenne marquée par la complexité des rapports entre l'homme et la femme. La trahison, le mensonge et le souci de la vérité constituent les principaux thèmes de son

Photo extraite du film Be hamin sâdegui *(Aussi simplement que voilà) de Mir Karimi*

œuvre. Il s'efforce en effet de dévoiler le monstre qui peut se cacher en nous, travesti en vérité, et qui ne révèlera pas son vrai visage, et cela malgré l'attente du spectateur traditionnel, même au terme du film. *Dar bâreye Elly* (A propos d'Elly), réalisé en 2009, Prix de la meilleure direction au festival de Fajr et primé à Berlin, est un vrai coup de maître, un événement dans le cinéma iranien. A partir d'une simple histoire, celle du départ en vacances d'amis qui sont censés préparer le terrain pour la rencontre et le mariage d'Amir, un divorcé rentré récemment d'Allemagne et Elly, une jeune femme dont on ne sait rien (et dont on ne saura rien) sauf qu'elle travaille dans une crèche, le film, en créant le nœud par la disparition d'Elly, nous entraîne dans l'angoisse des moments de tensions extrêmes, lesquels touchent et les personnages et le spectateur et la caméra et les images. Nous vivons ainsi des sentiments apocalyptiques provenant plus du maniement de la forme que de l'accident produit. Aussi Farhâdi montre qu'il est un réalisateur qui maîtrise bien la technique pour mettre en valeur son sujet et ses acteurs.



Affiche du film Dar bâreye Elly *(A propos d'Elly) de Asghar Farhâdi*

La scène actuelle du cinéma iranien ne manque pas de tels jeunes cinéastes prometteurs qui sont à même de contribuer à l'enrichissement de leur cinéma national mais également du monde. Riche en thématiques, l'Iran présente en effet un vaste terrain de recherche aux cinéastes qui n'ont qu'à se perfectionner en technique afin de rendre leurs sujets sous une forme plus travaillée, disons plus moderne. ■

---

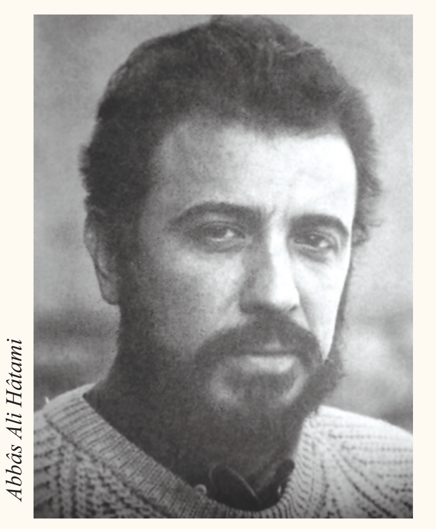
1. Mehrâbi, Massoud, *Târikh-e cinemâ-ye Irân, az âghâz tâ sâl-e 1357* (L'histoire du cinéma iranien, dès le début jusqu'à la Révolution), Ed. Peykân, Téhéran, 2004.
2. Voir Hormuz Kéy dans *Le cinéma iranien, l'image d'une société en bouillonnement,* Ed. Karthala, 1999.
3. Rose Issa, «Real Fictions», The House of World Cultures, 2007.
4. Abbas Kiarostami, Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, Ed. de L'étoile, 1997, P. 55.
5. Ibid. P. 133.

Bibliographie:

-*Abbas Kiârostami*, Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, Ed. De l'étoile, 1997.
-Kéy, Hormuz, dans *Le cinéma iranien, l'image d'une société en bouillonnement,* Ed. Karthala, 1999
-Mehrâbi, Massoud, *Târikh-e cinemâ-ye Irân, az âghâz tâ sâl-e 1357* (L'histoire du cinéma iranien, dès le début jusqu'à la Révolution), Ed. Peykân, Téhéran, 2004.
-Mihandoust Esmâil, *Jahân-e no, sinamâ-ye no* (Un monde nouveau, un cinéma nouveau), Entretiens avec les réalisateurs iraniens, Ed. Cheshmeh, Téhéran, 2008.

Le poète du cinéma iranien

Shahâb Vahdati


Abbâs Ali Hâtami

Tchelghis, la fille d'un brave gouverneur, est trompée par sa marâtre. Elle va au jardin de la magie et devient la captive du démon qui y réside. Hassan le chauve, fils paresseux, chassé chez lui par sa mère afin de le forcer à affronter les réalités de la vie, arrive par hasard dans ce jardin. Il connaît Tchelghis qu'il aime passionnément et essaie de briser le talisman qui la tient captive. Un génie lui explique qu'il ne pourra briser le sortilège qu'au prix de sa vie. Hassan le chauve veut parler à Tchelghis, mais il manque d'assurance. Le génie lui fait connaître une autre femme pour qu'il oublie son amour pour la belle Tchelghis, mais Hassan refuse et décide de devenir poète. Cependant, il change d'avis lorsqu'il rencontre un poète qui compose des poèmes pour des réclames publicitaires. Il souhaite avoir un ami sincère, qu'il ne trouve pas, et décide alors de devenir lutteur, décision à laquelle il renonce également après sa rencontre avec un lutteur qui ne pense qu'à remporter coûte que coûte toutes les compétitions. Il rejoint alors de nouveau Tchelghis qui lui demande de briser le sortilège démoniaque et de la libérer. Hassan est prêt à sacrifier sa vie et fait tout afin d'obtenir le talisman qui lui permettra de métamorphoser le démon en agneau. Il réussit, mais il ne meurt finalement pas et les deux jeunes trouvent le bonheur.

Dans cette version, l'histoire de Tchelgis et de Hassan le chauve est une adaptation théâtrale d'un vieux conte oral, plusieurs fois mis en scène et exploité par des générations d'artistes iraniens. Elle fut aussi le premier film d'un jeune cinéaste, et l'accueil retentissant que lui réserva le public annonçait d'ores et déjà un grand talent du cinéma iranien. *Hassan katchal* (Hassan le chauve) fut tourné dans la ville ancienne de Kâshân, limitrophe du désert central d'Iran, dont la vielle architecture, conforme au conte, procurait une scène riche de matières historiques. C'était en 1970. Malgré son jeûne âge, les innovations de ce cinéaste surprirent les réalisateurs et nombre d'entre eux devinrent rapidement ses imitateurs.

Né le 19 août 1944 à Téhéran, Abbâs Ali Hâtami est le deuxième fils d'un imprimeur et d'une femme au foyer. Chaque été, durant les vacances, le jeune Abbâs Ali aidait son père dans la maison d'édition. Là-bas, dans l'espace empli de particules de plomb et parmi les machines à imprimer, avec l'aide de son père, il composait des phrases improvisées avec des caractères d'imprimerie, montrant la créativité de son esprit d'enfant. L'imprimerie était située tout près d'une église, dont les officiants s'exerçaient au prosélytisme et à la diffusion de la culture biblique. Il y découvrit de très belles images et des livres iconographiques qui le familiarisèrent avec l'art et l'architecture chrétiens. Adolescent, il tomba malade et séjourna quelques temps dans un manoir auprès d'un parent de sa mère, médecin et aristocrate qâdjâr. Ce séjour peu ou prou obligatoire lui apporta une connaissance fondamentale sur la vie d'une noblesse alors déjà en voie d'extinction. La sœur cadette du médecin, également malade, fut une excellente source de renseignements sur cette aristocratie en voie de

disparition. Chaque soir, le jeune Abbâs lui racontait une histoire, souvent des contes traditionnels qu'il embellissait de détails imaginaires.

Parallèlement, il apprit la musique avec son oncle Ebrâhim Hâtami, joueur de sitar et commença à découvrir le cinéma avec un projecteur 8 mm dont il se servait pour regarder des dessins animés, des documentaires et des compétitions sportives. Il se mit également à fréquenter les salles de théâtre et de cinéma, et à s'intéresser à tous genres de spectacles. Sa vocation théâtrale le poussa vers les salons de l'avenue Lâlehzâr dont les billets étaient moins chers, pour les séances de jour. C'est aussi l'époque où se diffuse la radio. On entend tout, et on voit tout également, avec un peu d'imagination. Les pièces radiophoniques du dramaturge et acteur Nosratollâh Mohtasham marquèrent alors durablement la sensibilité et l'imaginaire du jeune futur cinéaste.

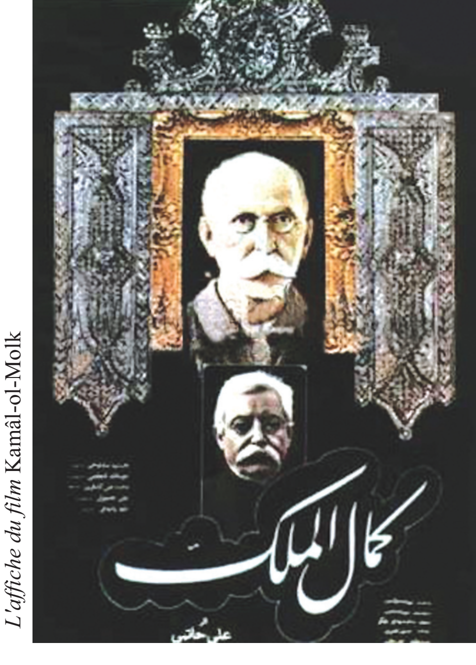
Tout en étudiant au collège des arts dramatiques, il décida de travailler sur les thèmes nationaux et tout en s'intéressant de très près à l'histoire iranienne, il composa se première pièce sérieuse intitulée *Dib* (Diable) à partir des contes et légendes du peuple de Téhéran, en y donnant une forme versifiée. La parution de cette œuvre marqua le début de ses activités dans le domaine des lettres et de l'art folklorique et traditionnel. Il s'intéressa particulièrement aux vieux récits, dont il revivifia certains en y ajoutant des ramifications modernes et dramatiques. Il composa alors les pièces *Khâtoun-e khorshid bâf* (La dame qui tricote le soleil) en sept actes et puis *Ghesseh-ye harir o mard mâhigir* (Conte de la soie et du pêcheur), pièces transformées plus tard en séries télévisées. La création de ces pièces le fit connaître en tant que dramaturge de style. Il raconte à ce propos: "*Comme j'écrivais des pièces versifiée dans un langage lourd et rythmique, on croyait que c'était ma vieille grand-mère qui les composait et qu'elle s'abstenait de les signer, car la notoriété n'aurait pas été compatible avec son âge, et que c'est pour cela que je les signais, moi.*" En 1966, il compose une pièce moderne intitulée *Adam o Havâ* (Adam et Eve), qui marque une évolution dans son œuvre et intéressa des producteurs de la télévisions nationale à la recherche de nouveaux talents.

Il composa son premier scénario sous le titre de *Shab-e djom'eh* (Jeudi soir) en

> *Hassan katchal* (Hassan le chauve) fut tourné dans la ville ancienne de Kâshân, limitrophe du désert central d'Iran, dont la vielle architecture, conforme au conte, procurait une scène riche de matières historiques. C'était en 1970. Malgré son jeûne âge, les innovations de Ali Hâtami surprirent les réalisateurs et nombre d'entre eux devinrent rapidement ses imitateurs.



Ali Hâtami et Akbar Abdi dans Mâdar



L'affiche du film Kamâl-ol-Molk

1967, court-métrage réalisé par Hajir Darioush qui lui proposa d'abord de le traduire en français afin qu'il soit réalisé par des Français, mais Hâtami refusa et c'est Hajir Darioush lui-même qui tourna

La longue liste de ses films témoigne autant de son intérêt pour les valeurs traditionnelles que son questionnement face à une modernité parfois menaçante. Hâtami racontait l'histoire d'une façon captivante, et se faisait le narrateur des moments doux et amers de la vie des Iraniens à travers les âges.

le film. L'année 1969 fut une année féconde pour le cinéma iranien. Kimyâ'i, Mehrju'i et Taghvâ'i réalisèrent alors des films tels que *Gheysar, Gâv* (La vache) ou *Ârâmesh dar hozour-e digarân* (Repos en présence des autres). Hâtami, lui, commença cette année-là le tournage de *Hassan katchal*. *Hassan katchal* avait été pour la première fois mis en scène par Dâvoud Rashidi, en tant que pièce théâtrale, en mars 1969, avec le jeu, entre autres, de Parviz Fannizâdeh et Esmâil Dâvarfar. C'est avec ce film qu'Ali Hâtami commença alors sa carrière de cinéaste.

La longue liste de ses films témoigne autant de son intérêt pour les valeurs traditionnelles que son questionnement face à une modernité parfois menaçante. Hâtami racontait l'histoire d'une façon captivante, et se faisait le narrateur des moments doux et amers de la vie des Iraniens à travers les âges. En dépoussiérant la face de l'histoire iranienne, Hâtami s'est efforcé de familiariser la société iranienne avec sa vraie identité. Mis à part ses séries télévisées et films grandioses, Hâtami fit également construire un site reproduisant le vieux Téhéran de l'époque qâdjâre. Il décéda le 7 décembre 1996 des suites d'un cancer.

Sa participation comme réalisateur dans des films tels que *Towghi, Bâbâ Shemal, Kamâl-ol-Molk, Hâdji Washington,* comme scénariste dans *Khastegâr* (Le soupirant)*, Sattâr Khân* ou *Ghalandar*, comme costumier dans *Soltân-e- Sâhebgherân* et comme producteur dans *Delshodegân*, prouve sa maîtrise de tous les procédés cinématographiques. Sa mort précoce causa une profonde émotion au sein de la société iranienne, à qui il aurait encore pu faire découvrir d'innombrables chefs-d'œuvre. ■

Références et bibliographie:

1. Abdol-Karim Arienkhou, *Târikh-e sinemâ-ye irân* (Histoire du cinéma iranien), Editions Shabnam, 1999.
2. Revue *Hadaf*, "Simâ-ye bozorgân-e sinemâ-ye Iran", No. 72, 7e année.
3. Journal Etela'ât, 25 Shahrivar 1389, "Ali Hâtami, mard-e sinemâ-ye ta'ahod"

Sohrâb Shahid-Sâles*

Shahâb Moussavizâdeh

Traduit par
Sepehr Yahyavi

Né en 1943, Sohrâb Shahid-Sâles est une figure importante du cinéma iranien prérévolutionnaire. Avant de s'attirer la défaveur du Shâh et de s'exiler en Allemagne, il réalisa deux films remarquables en Iran: Yek ettefâgh-e sâdeh *(Un événement simple) en 1973 et* Tabi'at-e bi jân *(Nature morte) en 1974. Il est considéré par certains critiques comme le père du cinéma moderne iranien qu'il a marqué de son impact. Il est décédé en 1998 à Chicago. En commémoration à l'œuvre et la vie de ce grand cinéaste, Shahâb Moussavizâdeh, peintre et poète iranien ami du réalisateur, a accepté d'évoquer pour nous certains de ses souvenirs.*


Sohrâb Shahid-Sâles

Après le lycée, nous marchions ensemble le long du boulevard Keshâvarz; quelle vie, c'était! Il me semble qu'il vivait en moi de son vivant, et qu'après sa mort, c'est moi qui vit et incarne son âme, tant il m'est impossible de croire à son décès. La preuve est que nos vingt ans de séparation ne nous ont pas éloignés l'un de l'autre.

En chemin, nous échangions nos aspirations. Il voulait devenir réalisateur, et chaque fois que l'on parlait de cinéma, il resplendissait, comme transporté dans un autre monde. Il pâlissait et prenait sans s'en rendre compte une autre posture, et c'était comme s'il grandissait.

Nous étions attachés l'un à l'autre d'une manière peu commune, peut-être parce que notre point de départ était commun et que nos voies respectives se ressemblaient beaucoup. Nos vies étaient différentes, pour lui celle d'un réalisateur et pour moi celle d'un peintre, mais nos modes de vie, basés sur la résistance face aux difficultés et le caractère inébranlable de nos décisions, faisaient de nous des frères. Peut-être que nos rêves nous semblaient parfois irréalisables, d'autant plus que personne ne nous soutenait…

Un jour, il m'a apporté un scénario (et c'est de sa bouche que j'en ai entendu pour la première fois l'équivalent persan de ce mot «scénario»: *film-nâmeh*), car nous nous étions promis de ne partager avec personne nos projets et pensées. C'était l'un des derniers jours de l'hiver 1962, il ne faisait ni beau ni froid. Je ne me souviens pas des détails du scénario, mais en voici les lignes principales:

«Une femme divorcée vivait avec son fils d'une quinzaine d'années dans un appartement au dessus d'une épicerie; le fils, très timide, solitaire, et qui même au lycée évitait tout le monde, avait un caractère et une humeur incompris des autres. Seule sa mère le comprenait et l'aimait de tout son cœur, souhaitant qu'il arrive un jour à compenser toutes ses défaillances, y compris ses faiblesses intellectuelles et spirituelles…»

Quand Sohrâb lisait son scénario, il me semblait être un inconnu, un étranger, mais un étranger fiable et attirant. Les traits de son front se tiraient encore plus, et sa tête penchée sur le papier provoquait un sentiment indéfinissable; plus tard, je me suis aperçu que c'était sa pensée profonde que je voyais. Je me souviens du scénario dans sa totalité et si j'apprends un jour qu'il a disparu, je le réécrirai, non avec son



Affiche du film Yek ettefâgh-e sâdeh *(Un événement simple)*

ton et ses propres mots, bien sûr, mais en essayant de transmettre l'esprit de l'œuvre. Et si ce scénario est un jour réalisé, nous pourrons mieux connaître son parcours intérieur, sa vie intellectuelle et ses souffrances intimes.

Bien des années plus tard, je lui ai demandé ce qu'il avait fait de ce scénario. Il m'a regardé d'un drôle d'air et m'a demandé comment je me souvenais encore de ce scénario trente ans plus tard. Puis il m'a dit qu'il ne souvenait plus de ce qu'il en avait fait.

Je souhaite qu'il soit retrouvé et édité, car c'est sa propre période de maturation et les problèmes auxquels il a fait face à l'époque qui y sont dépeints.

Je me souviens qu'après la lecture de ce scénario, nous avons marché ensemble dans un silence complet, puis nous nous sommes séparés sans un mot et c'est avec un respect extraordinaire que je pense à ses moments-là, ainsi qu'à tous les moments qu'il a vécus. Ce qui distinguait pour moi son œuvre n'était pas seulement sa forme peu commune, mais aussi son contenu vivant et palpable, susceptible d'être transformé en puissance vitale.

A l'époque, j'avais une prédilection pour l'existentialisme de Sartre. Je voyais donc le monde comme une simple contingence, dénué de but, absurde, mais en même temps comme une réalité miraculeuse et géniale. Depuis que j'ai commencé à écrire à son sujet et les moments que nous avons partagé ensemble, j'essaie de me mettre psychiquement et intellectuellement à sa place, et de comparer nos vies; cette méthode m'a beaucoup aidé dans ma tâche. Elle m'a notamment permis de comprendre pourquoi son œuvre, bien que complexe et même parfois ambiguë, m'a toujours parue nouvelle, belle et originale.

Je me rappelle qu'à l'époque, je lisais et admirais l'œuvre de Sâdegh Hedâyat, m'efforçant de trouver des points communs entre celle-ci et l'œuvre et la pensée de Sartre. Sohrâb aussi avait étudié l'œuvre de Hedâyat, assidument et minutieusement, alors que nous étions encore presque des adolescents. Peu à peu, nous nous étions aperçus que souvent, ses personnages finissant dans le désespoir et les privations appartenaient à l'intelligentsia de la noblesse (le féodalisme décadent iranien), dont les dépendances sociales ne leur permirent jamais de s'harmoniser avec l'évolution malsaine de la bourgeoisie iranienne [des débuts du XXe siècle]. Ils se suicidaient donc généralement, niant ainsi fondamentalement la vie. C'est en cela que résidait la force de Hedâyat: le pouvoir de créer et d'analyser les divers types sociaux iraniens, décrits avec une précision réaliste. Hedâyat avait compris et connu la décadence de la nouvelle bourgeoisie iranienne, et c'est pour cela que la police et la censure de Rezâ Pahlavi tentaient de le présenter comme un pur nihiliste en travestissant les qualités de son œuvre, pour dissuader les familles et surtout la jeunesse de lire ses ouvrages.

Nous avions tout deux conclu que Hedâyat n'avait jamais entièrement accepté l'existentialisme sartrien. Sohrâb parlait de Sâdegh avec une ardeur et un intérêt étranges, disant que ce dernier avait exprimé la réalité à travers l'art et sous une forme complexe et qu'il diffusait une utile conception de la vie en ce qu'elle permettait un réveil de la nation iranienne, encore endormie dans une hibernation historique. Sohrâb

estimait également que ce long sommeil était dû au système moribond du féodalisme iranien, à l'arriération historique causée par les incessibles assauts que le pays avait dû subir, et finalement par le capitalisme galopant et malsain.

Après cette période, je l'ai perdu de vue pendant 20 ans: il avait brusquement quitté l'Iran, sans m'embrasser (ce qui m'a quelque peu attristé) et sans m'en informer…

Je pense que c'est avant tout l'œuvre de Hedâyat qui l'a incité à écrire et n'a fait qu'attiser son souhait – d'enfance – de devenir cinéaste. Il souhaitait écrire lui-même ses scénarios. Il m'avait dit un jour que son premier scénario était basé sur sa propre vie.

Il me posait toujours des questions sur la peinture et sur mon œuvre, et me dit un jour que le père de notre camarade de classe et ami commun, Kambiz Mohagheghi, ancien disciple peu connu de Kamâl-ol-Molk, était un maître peintre. J'étais moi-même élève du maître Hossein Sheikh Ahyâ (autre disciple de Kamâl-ol-Molk), que j'interrogeai à ce sujet; ce dernier me dit que Maître Mohagheghi était plus âgé que lui et appartenait à la génération du maître Esmâ'il Ashtiâni.

Sohrâb et moi décidâmes alors d'aller rendre visite à monsieur Mohagheghi. Le vieux peintre, au beau visage aimable, était un homme de petite taille, silencieux et humble; comme tous les élèves de Kamâl-ol-Molk, il était imprégné du caractère de celui-ci. Nous lui avons demandé de nous montrer ses toiles; il évitait de parler et niait même l'existence de ses œuvres avec un si beau sourire! Finalement, Kambiz réussit à persuader son père de nous montrer l'une de ses broderies aux motifs floraux (*goldouzi*). Je me rappelle que le maître pâlit un peu, comme s'il allait passer devant un jury de grands maîtres sévères. Il avait couvert la toile d'un velours noir. Puis, il l'a montrée à Sohrâb, qu'il connaissait déjà. Sohrâb, à son tour, me la fit voir respectueusement, sans la regarder: c'était une humilité fière qu'il a gardée jusqu'à sa mort. Pour ma part, je me souviens d'avoir apprécié les magnifiques violettes de la broderie. Trois violettes vives, fleuries, ouvertes à un monde mystérieux. Sohrâb avait tendu le cou pour voir. Il regardait avec maturité cette œuvre qui valait totalement son admiration.

Un jour, Sohrâb m'a demandé ce que je voulais faire plus tard. Je lui répondis "peintre". Il me dit en riant: «Kambiz veut être marin, en Allemagne!». Puis, après quelques instants, il répéta pensivement: «En Allemagne». Je lui posai la même question et il me répondit: "Réalisateur". Il regardait le lointain en disant cela, et répéta «réalisateur». «J'irai en France» me dit-il.

Il me reste encore de ces jours un souvenir, comme un rêve, qui a marqué toute ma vie, une vie dont Sohrâb était l'une des composantes. Quant à lui, c'était ma façon de voir les choses qui l'intéressait, depuis la philosophie platonique à l'existentialisme sartrien. Pour nous, Sartre était le fondement d'une nouvelle vision du monde, une conception toute neuve de la vie. Cependant, nous sommes chacun à notre façon arrivés à nous débarrasser de son dogmatisme philosophique devenu une sorte de religion sans Dieu, et nous avons réussi à reconnaître la société humaine en tant que point de départ pour comprendre ses complexités.



Affiche du film Tabi'at-e bi jân *(Nature morte)*

En 1985, je suis parti en Allemagne, et après avoir loué un appartement à Brême, j'ai décidé de faire le tour de ce pays. Sohrâb m'avait fait savoir qu'il habitait dans une auberge, dans un bourg près de Brême, et qu'il m'attendait. A moi d'aller le voir et de le ramener.

Cela faisait 20 ans que nous ne nous étions pas revus, sans pour autant nous sentir séparés. Il avait eu une vie mouvementée. Sans avoir terminé le lycée, il était parti pour son pays de prédilection, la France. Peut-être à cause de sa mère, qui s'y était installée après son divorce. Après un an de vie en France, il était parti en Autriche, pour finalement s'installer en Allemagne. Son objectif majeur était d'accumuler un bagage culturel pour son pays maternel, et errant, cynique et ermite, il était resté au fond assidu, discipliné et conscient. Nous nous sommes chaleureusement embrassés. Je fixais cet aimable visage plissé, ces yeux enfoncés et sympathiques.

Une fois attablés dans un coin du café de son auberge, nous avons entamé une conversation sur nos travaux, nos projets. Il venait de finir la réalisation de son dernier film, *Utopie*, et avait commencé à en réaliser un autre. Son nouveau film était une critique de la société allemande, de la morale de l'Europe et du capitalisme. Le projet était très ambitieux mais, comme il le disait lui-même, sa forme était assez simple et souple, ce qui créait un petit décalage avec la complexité du sujet. Il m'a demandé de regarder le film dans son atelier, puis m'a interrogé sur ma vie et mon œuvre. Nous avons aussi remémoré nos camarades, nos enseignants du lycée… Je me suis rendu compte alors qu'il était l'un de mes rares vrais amis; rien dans sa parole ou dans son comportement ne m'avait jamais déplu.

Il m'a aussi dit que l'idée d'une nouvelle œuvre naissait en son esprit, et qu'il entamerait bientôt la réalisation de son projet. Ce nouveau film portait sur les évènements postrévolutionnaires de notre pays. En me disant cela, il ressemblait de nouveau à ce lycéen qui évoquait soudain l'une de ses idées géniales, et m'entraînait dans le monde de son imagination. Ledit film devrait être tourné en Afghanistan, car ce pays voisin ressemblait beaucoup à l'Iran. Voyant mon admiration, il m'a promis de me remettre une partie de ses travaux. Il m'a ensuite dit qu'il viendrait bientôt chez nous à Brême, pour en expliquer les détails.

Et puis, un beau jour de mai, il est venu nous voir à Brême. Il était très à l'aise, comme s'il était chez lui. Mon épouse le respectait beaucoup, non seulement pour sa réputation d'artiste, mais surtout pour son humanité, sa personnalité. Quant à ma mère, elle le voyait comme son propre fils, suscitant parfois (et pour plaisanter) ma jalousie! Ce qui ne déplaisait pas à Sohrâb.

Durant son séjour chez nous, nous discutions de l'art, de sa réception par le public, et de ses rapports compliqués avec la vie sociale. J'orientais nos conversations vers le cinéma, j'étais curieux de connaître ses œuvres et projets. Je n'hésitais pas à critiquer son travail et il acceptait humblement mes objections. Lors d'une de ces discussions, nous avons abordé son dernier film, qui avait une importance vitale pour lui; il était consacré à la vie carcérale de quelques prisonniers, leurs relations entre eux et avec l'extérieur. J'ai esquissé des dessins à l'encre et au crayon, et des aquarelles pour ce film.

Un soir, il s'est plaint d'un mal au ventre. Il ne croyait pas aux médecins, et ne les consultait pas quand il était malade. Je connaissais un médecin iranien à Brême, Khâshâyar Bayâni, un ami très intime. J'ai insisté pour que Sohrâb le consulte. Après un examen minutieux, il diagnostiqua un cancer de l'intestin et de l'estomac, et ordonna une opération urgente. Sohrâb se doutait qu'il était malade et en avait peur: la peur d'une mort précoce, avant que son œuvre ne soit achevée. Il disait parfois:

- Il faut que je commence la réalisation…

Puis subitement, il pâlissait et perdait le contrôle de ses nerfs. Après un temps, il se relevait et disait accablé:

- Il faut que je commence la réalisation…

Sa terreur était de mourir avant la fin de son projet. J'ai décidai de l'aliter quelques jours à l'hôpital de Brême. Son médecin, le docteur Bayâni, me dit que l'hôpital n'avait pas les équipements suffisants pour une telle opération.

Personne entre nous n'osait lui dire la vérité sur sa maladie, mais nous avons décidé de le transférer

dans un hôpital plus moderne. Il a proposé lui-même d'être hospitalisé à Prague, où il possédait une résidence.

Je lui parlais au téléphone de temps en temps; il était parfois en colère, mais conservait toujours son ton gentil et amical. Il m'informa un jour qu'il devait se rendre aux Etats-Unis pour une opération chirurgicale, et il est parti. Je l'appelais toujours et entendais sa voix, parfois sévère, parfois tendre et triste. Nous souhaitions nous revoir bientôt.

Au printemps 1987, je suis allé à Moscou pour visiter la Galerie Tretiakov. Enthousiasmé par ce voyage, je suis rentré à Berlin et suis allé chez un ancien ami. Il était deux heures du matin, je me préparais à dormir quand le téléphone sonna. C'était Sohrâb. Il m'a dit sans me saluer:

- Viens chez moi…
- Mais où?...

Je suis vite parti pour le rejoindre à l'autre bout de Berlin. J'avais une heure de marche devant moi. Je repassais en revue la vie de cet homme qui avait vécu aux quatre coins du monde.

- J'ai été élu membre d'honneur de l'Académie Artistique Allemande, et aujourd'hui on va célébrer cela. Beaucoup de célébrités seront présentes. Tu dois venir.
- Je suis une célébrité…?
- Qu'as-tu comme habits?
- Eh bien, ce que je porte…
- Ce matin après le petit déjeuner, on ira acheter des vêtements neufs, tu ne peux pas venir comme ça…

Le lendemain, nous nous sommes promenés dans Berlin, dont il connaissait tous les recoins. Nous sommes allés au Musée Dalhem (le grand musée de Berlin), et avons visité les résidences de Rosa Luxembourg et Karl Liebknecht. Ensuite, nous sommes allés au cinéma, sortant de là très vite d'ailleurs, puisque le film était très mauvais. Puis nous sommes allés à un petit restaurant. Il était serein et cordial comme toujours. Il avait des fous-rires mais aussi des moments de réflexion pendant lesquels il oubliait tout et tous, y compris moi. Je le regardais alors et me disais que sa présence et son amitié étaient vraiment un trésor.

Nous sommes enfin arrivés à l'Académie, moi avec mes habits neufs. L'écrivain allemand, Günter Grass, est venu le féliciter. Ils se sont embrassés et la cérémonie a commencé. Quelques personnalités, y compris Grass ont fait un discours sur Sohrâb, avant l'annonce de son élection.

Sohrâb n'était pas seulement un père du cinéma moderne réaliste iranien, un grand réalisateur et cinéaste, mais aussi un théoricien et un enseignant d'art. Durant l'un de ses derniers jours, et après un traitement inachevé, il est venu à Cologne (où je résidais et réside toujours) pour recevoir le grand prix artistique allemand. Le lendemain, j'ai vu sa photo dans les journaux. ■

---

*Note du traducteur: cet article-réminiscence est un résumé que Monsieur Moussavizâdeh, ami proche du réalisateur, peintre et poète iranien, a rédigé le 11 novembre 2010 à notre demande. Nous l'en remercions vivement.



Sohrâb Shahid-Sâles

Bahman Farmânârâ, au carrefour du cinéma et de la littérature

Armitâ Asghari

Né en 1320/1941 à Téhéran, Bahman Farmânârâ a fait ses études cinématographiques en Angleterre et aux Etats-Unis, où il a découvert le cinéma américain aussi bien que le cinéma français et surtout la Nouvelle Vague. Grâce à sa solide connaissance du cinéma français qui a un lien incontestable avec la littérature, il a aussi découvert le Nouveau Roman qu'il apprécie: "*Je suis passionné par le Nouveau Roman et l'écriture romanesque de Nathalie Sarraute et d'autres: sans aucun jugement personnel, le romancier vous donne à voir des tranches de vie des individus. Je crois que la même chose est à voir dans* Shâzdeh Ehtedjâb *(Prince Ehtedjâb), ou* Bou-ye kâfour, Atr-e yâs *(L'odeur du camphre, le parfum du jasmin)* ou Khânei rou-ye âb *(Une maison sur l'eau)"* (R. Dorostkâr, p. 137).

Farmânârâ s'est rarement intéressé aux récits classiquement narrés. Même s'il est le scénariste de *Zemestân- e 62* (Hiver 62), d'après le roman d'Esmâ'il Fasih, c'est le récit des aventures de la guerre montrée à travers l'inconscient des personnages qui le tente.

Il a également rédigé le scénario de *Del-e Divâneh* (Cœur fou) d'après *Bâde-ye kohan* (Vieux vin) de Fassih, et celui de *Dâstan-e Djâvid* (Histoire éternelle), également du même auteur.

Après ses études, Farmânârâ est rentré en Iran pour faire son service militaire. Durant ce temps, il a écrit des articles et des critiques de films en anglais pour *Tehran Journal*. Animation d'une émission sur le cinéma, *Fânous-e khiyâl* (La lanterne de l'imaginaire), collaboration avec la télévision nationale d'Iran, enseignement du cinéma à l'Ecole Professionnelle du cinéma et de la télévision, direction de la compagnie Gostaresh-e Sanâyeh cinemâ-ye irân, production de film, diffusion de films européens notamment le dernier film de Truffaut *Vivement dimanche* (1983), *Prénom: Carment* (1983) de Jean-Luc Godard et *La vie est un roman* (1983) d'Alain Resnais, et pour finir, rédaction de 29 scénarios, sans compter les films qu'il a réalisés ont fait de Farmânârâ une figure mondiale du cinéma iranien.

Comme Alain Resnais, le pionnier de la Nouvelle Vague en France, Farmânârâ est un cinéaste qui a commencé par le cinéma pour arriver à la littérature, car selon lui "*avant les livres, il n'y a rien, mais avant les films, il y a les livres*." (C. Murcia, p. 46) Sa carrière cinématographique représente tous les enjeux du passage de la littérature au cinéma. Documentaire, adaptation et cinéma d'auteur se manifestent dans toute leur fécondité dans l'œuvre de Farmânârâ qui s'est fait apprécier par Alain Robbe-Grillet lors du Festival de Téhéran en 1974 à l'occasion de la représentation du film *Shâzdeh Ehtedjâb*, d'après le livre homonyme de Golshiri. Il s'est ainsi imposé comme un cinéaste de talent, siégeant aux côtés de Golshiri au jury du Cercle des cinéastes et des hommes de lettres iraniens.

Après l'insuccès de *Khâneh-ye Qamar Khânoum* (La maison de Madame Ghamar) (son premier film) que Farmânârâ avait réalisé d'après une série télévisée homonyme, il a tourné son chef d'œuvre *Shâzdeh Ehtedjâb*. Pour la rédaction de son scénario, Golshiri avait étroitement collaboré avec le metteur en scène: "*Golshiri n'avait jamais écrit de scénario. C'est moi qui ai écrit le scénario. En écrivant, j'ai déclaré à Golshiri que dans* Shâzdeh Ehtedjâb*, il y avait une foule de personnages secondaires dont le rôle ne pouvait être rendu à l'écran. Je lui ai donc proposé d'en supprimer quelques uns. Ainsi fut fait et par exemple, le grand-père et l'arrière grand-père se sont transformés en une personne unique, le grand-père.*" (R. Dorostkâr, p.134) Golshiri admettait ouvertement que le cinéma et la littérature suivent des voies différentes et que l'adaptation cinématographique d'un récit nécessitent des changements indispensables. Cependant, Farmânârâ affirmait que l'écriture de Golshiri était très cinématographique sans qu'il ne l'accepte pour autant. Pour confirmer cela, Golshiri a demandé à Farmânârâ de porter à l'écran sa nouvelle, *Barreh-ye Gomshodeh-ye Râei* (L'agneau perdu de Râ'i), parce qu'il croyait que cette transformation était impossible à cause des différences radicales entre le cinéma et la littérature. Pourtant, le résultat fut un bon film, apprécié par Alain Robbe-Grillet lors du Festival de Téhéran comme un bon exemple de film antifasciste. Ce dernier avait déclaré qu'il lui paraissait étrange qu'un écrivain iranien écrive un roman dans lequel on annonçait à un personnage sa propre mort.

Sâyeh-hâ-ye Boland-e bâd (Les longues ombres du vent), fut son deuxième film tourné d'après une nouvelle



Bahman Farmânârâ

Comme Alain Resnais, le pionnier de la Nouvelle Vague en France, Farmânârâ est un cinéaste qui a commencé par le cinéma pour arriver à la littérature, car selon lui "*avant les livres, il n'y a rien, mais avant les films, il y a les livres.*"



Affiche du film Shâzdeh Ehtedjâb *(Prince Ehtedjâb)*


Photo extraite du film Shâzdeh Ehtedjâb

de Golshiri intitulée *Ma'soum-e Avval* (Le premier innocent). C'est une nouvelle de 4 pages dont Golshiri et Farmânârâ ont tiré un scénario complet. Ce film, tout comme *Shâzdeh Ehtedjâb*, a participé au Festival de Cannes et a attiré l'attention des critiques du fait de sa structure solide et de son langage symbolique. Pourtant, le succès du premier film ne s'est pas répété.


Affiche du film Sâyeh-hâ-ye Boland-e bâd *(Les longues ombres du vent)*

Ce film raconte l'histoire d'un épouvantail qui prend vie, effrayant les gens et prenant finalement la vie d'Abdollâh, simple villageois et narrateur de la nouvelle de Golshiri.

Après le succès de *Shâzdeh Ehtedjâb*, qui subit la censure et dut attendre plusieurs années avant de passer à l'écran, - années durant lesquelles ce film changea deux fois de nom, *Gouri barâye do zan* (Une tombe pour deux femmes) puis *Aghâ* (Monsieur) avant de reprendre son titre original - le Woody Allen de l'Iran[1] commença alors à collaborer avec Golshiri pour la rédaction du *Djobbeh khâneh* (Arsenal) qui fut aussi confronté

à la pression du gouvernement de l'époque et n'obtint jamais la permission de passer à l'écran.

L'étude des adaptations cinématographiques du cinéma iranien dévoile que les seuls cas où la procédure de diffusion s'est réalisée sans problème sont ceux où le romancier et le cinéaste ont collaboré pour la rédaction du scénario, aussi bien que pour le tournage du film. Cette entente s'est effectuée seulement trois fois tout au long de l'histoire du cinéma iranien: la première fois lors de la collaboration de Mehrdjou'i et Sâedi, puis pour celle de Farmânârâ et Golshiri et enfin pour celle de Pour-Ahmad et Morâdi-Kermâni. Il faudrait signaler qu'aucune de ces collaborations n'a conduit à une adaptation fidèle et mot à mot, mais que la structure narrative des récits n'en a pas moins été respectée. Dans ces trois films, le romancier a été présent tout au long du travail du cinéaste et a collaboré pour la rédaction du scénario, différent du texte original.

Dâstân-e Djâvid, Djabbeh khâneh, Dast-e târik, dast-e roshan (Main sombre, main lumineuse) font également partie des autres adaptations de Farmânârâ des ouvrages de Golshiri qui n'ont pas été portées à l'écran. Il appréciait également Sâedi et le considérait comme un auteur décisif pour le cinéma iranien.

A part la collaboration professionnelle des deux artistes qui continua jusqu'à la fin de la vie de Golshiri en 2000, leur amitié dura et marqua même les scénarios rédigés par Farmânârâ: "*Avant la mort de Houshang Golshiri, le vendredi matin, à 8 heures, je frappais à sa porte et lui, ayant déjà préparé le thé, m'attendait en fumant sa cigarette.*" (Ibid., p. 214) On verra comment cette rencontre matinale avec Golshiri et sa famille se transforma en une séquence de son meilleur film,



Affiche du film Khâneh'i rou-ye âb *(Une maison sur l'eau)*

Bou-ye kâfour, *atr-e yâs*. Les modalités de cette rencontre et ce souvenir se présenteront sous forme d'un récit au sein du scénario du film, où on parle d'un ami disparu dont le protagoniste ne découvre

L'étude des adaptations cinématographiques du cinéma iranien dévoile que les seuls cas où la procédure de diffusion s'est réalisée sans problème sont ceux où le romancier et le cinéaste ont collaboré pour la rédaction du scénario, aussi bien que pour le tournage du film.

la mort que vers la fin du film. Bien que l'ami du protagoniste, Bahman Fardjâmi, lui aussi metteur en scène, ne passe jamais devant la caméra, sa présence se fait sentir tout au long de l'histoire. Cette présence issue de l'absence totale d'Amir Esfahâni, l'ami du protagoniste, originaire d'Ispahan comme Golshiri, fait penser au même



Farmânârâ dans une scène avec les personnages du livre de Shebli

enjeu que Perec a introduit dans sa *Disparition*. A travers la disparition de la lettre "e" tout au long du roman, Perec aussi avait l'intention de souligner l'importance de certaines absences. Cela prouve à quel point les procédés du Nouveau Roman ont influencé la pensée et l'œuvre de Farmânârâ.

Khâneh'i rou-ye âb, son deuxième film, dont il a rédigé lui-même le scénario, a pour thème principal le malaise social. L'histoire campe un médecin, que sa femme a trahi et qui est séparé de son fils, qu'elle a emmené à l'étranger. Dans ce film, ce père médecin compte ses derniers jours dans un asile, malgré la possibilité qu'il a de vivre avec son fils. Farmânârâ a créé dans ce film une micro-société où tous les maux sont présentés à échelle réduite. *Khâneh'i rou-ye âb,* loin de ses aspects métaphoriques et symboliques, est un film social qui laisse une image à la fois amère et touchante.

Dans *Yeh bous-e kouchoulou* (Un petit baiser), son troisième film, dont il a lui-même écrit le scénario, le retour d'un écrivain célèbre, Mohammad-Rezâ Sa'di, après 38 ans, coïncide avec les aventures de son ami Shebli, lui aussi écrivain, et avec celles des personnages de son livre inachevé. Ceux-ci réalisent les nouvelles conceptions littéraires et reprennent leur voyage malgré la volonté de l'auteur, qui préfère laisser le livre inachevé: "*Quelques fois, l'écrivain croit que son histoire est bien terminée, mais les personnages n'acceptent pas cette fin et continuent l'histoire.*" (B. Farmânârâ, p. 37).

Les personnages du livre inachevé de Shebli continuent leurs aventures avec vraisemblance, de sorte qu'ils peuvent même se faire entendre par ceux qui ne font partie ni du roman, ni de l'univers mental de Shebli. L'espace intime de Shebli est ainsi assailli par les détails de l'espace dans lequel la seconde histoire a lieu. Tout son univers sensoriel est envahi par les couleurs (le noir, le gris, le marron), les matières (le sol, la boue), les cris (ceux de ses personnages Djavâd et Kamâl) et les goûts (le thé amer).

Dans *Yeh bous-e kouchoulou*, ce qui est présenté est visiblement problématique. Les conventions du réalisme sont tellement transformées que sans l'aide de l'image filmique et sa nature

Affiche du film Bou-ye kâfour, Atr-e yâs *(L'odeur du camphre, le parfum du jasmin)*

analogique, il est difficile de les accepter. Le personnage donne l'étonnante impression d'une réalité inventée. La mort, représentée comme le personnage principal omniscient, accomplit son rôle actantiel en tant qu'objet filmique sans avoir besoin d'aucune description donnée pour préparer le spectateur à l'acte de perception.

En effet, dans presque tous ces films, on confronte les personnages problématiques. Enfermé dans un espace clos (parfois mental), le personnage en conflit avec tout ce qui l'entoure, se montre indifférent envers l'écoulement du temps qui n'apporte aucun progrès à ses conditions de vie. Bien qu'ils cherchent tous une voie pour réintégrer leur monde, ils ne passent jamais à l'acte. Le père ou le docteur Sepidbakht ne quitte jamais l'asile bien qu'il paraisse capable de le faire considérant son état physique et moral, et préfère voyager à l'aide de son atlas... Le même cas se répète dans *Yeh bous-e kouchoulou*, où Saadi s'enferme dans son appartement à Genève et s'éloigne de sa famille et de ses compatriotes. Cette attitude rappelle également celui de l'homme moderne qui, au lieu de voyager et de toucher le monde réel dans ses dimensions les plus intéressantes, se contente de regarder les films au cinéma, et plus encore chez lui. ■



Affiche du film Yeh bous-e kouchoulou *(Un petit baiser)*

Dans *Yeh bous-e kouchoulou* (Un petit baiser), son troisième film, dont il a lui-même écrit le scénario, le retour d'un écrivain célèbre, Mohammad-Rezâ S'adi, après 38 ans, coïncide avec les aventures de son ami Shebli, lui aussi écrivain, et avec celles des personnages de son livre inachevé.

1. Entretien de Golshiri avec Nafisi, Nadjafi, Azimi, Zerati et Bozorgniâ en 1366/1987 in: Z. Qukâsiân, *Bou-ye Kâfour, atr-e Yâs, Morouri bar âsâr-e Bahman Farmânârâ va chand Goftogou* (Odeur de camphre, parfum de jasmin; Retour sur l'œuvre de Bahman Farmânârâ et quelques entretiens), Téhéran, Agâh, 1380/ 2001, p. 145. «Ce titre fut attribué à Farmânârâ par Eluis Michel, dans un article paru le 30 septembre 2000 dans le *New York Times*.»

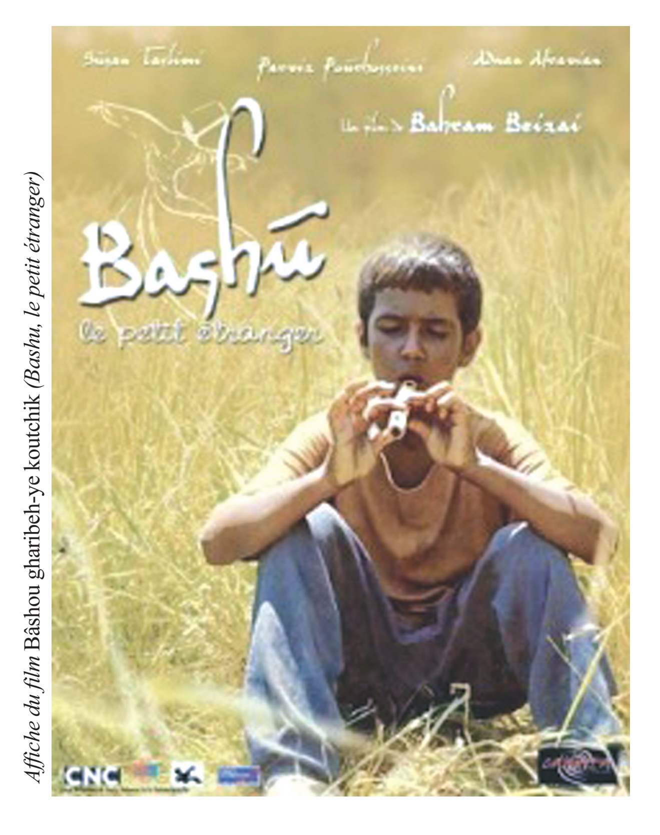
Bibliographie:

- Dorostkâr, R., Aghighi, S., *Bahman Farmânârâ,* Téhéran, Qatreh ,1381/2002
- Murcia, C., *Nouveau Roman nouveau cinéma*, Paris, Nathan, coll. «128» ,1998
- Qoukâsiân, Z., *Bou-ye kâfour, atr-e yâs, Morouri bar âsâr-e Bahman Farmânârâ va chand Goftogou*, (Odeur de camphre, parfum de jasmin; Retour sur l'œuvre de Bahman Farmânârâ et quelques entretiens), Téhéran, Agâh, 1380/ 2001
- B. Farmânârâ, *Yeh bous-e kouchoulou* (Un petit baiser), Bonyâd-e cinemâ-ye Fârâbi, 1380/2001

Beyzâ'i, le grand étranger

Marzieh Shahbâzi

Parmi les grands réalisateurs contemporains de l'Iran, le nom de Bahrâm Beyzâ'i occupe une place particulière de par ses œuvres inoubliables. Souvent couronné du prix du meilleur réalisateur dans de nombreux festivals, il est en même temps scénariste, réalisateur, producteur, costumier, et professeur d'arts dramatiques. Né en 1938 à Téhéran, Beyzâ'i est issu d'une famille originaire de Kâshân. Il a hérité son goût pour le théâtre de sa famille qui pratiquait souvent le théâtre religieux ou *Ta'zieh*. Et pendant ses années de lycée, il écrivit deux pièces de théâtre. Il est donc et d'abord considéré comme un grand metteur en scène au théâtre, et également un chercheur et critique dans ce domaine. Ses livres sur le théâtre en Chine, au Japon et en Iran sont des sources importantes pour les étudiants de cette discipline. Avec Akbar Râdi et Gholâm-Hossein Sâ'edi, il est un des fondateurs du théâtre moderne iranien. Parmi ses ouvrages considérables pour le théâtre, nous pouvons citer *Marg-e Yazdgerd* (La mort de Yazdgerd) écrit en 1980, qui raconte l'assassinat du dernier empereur sassanide par un meunier et sa femme. Cette pièce sera également adaptée au cinéma par l'auteur lui-même. Concernant la carrière cinématographique de Beyzâ'i, elle commença réellement par un cout-métrage de 4 minutes en 1961 et un autre, Ammou Sibilou (Mon oncle moustachu), en 1969. Il réalisa son premier long-métrage, *Ragbâr* (Averse), en 1971. Parmi ses films les plus importants, nous pouvons citer *Safar* (Le voyage) (1972), *Gharibeh va meh* (L'étranger et le brouillard) (1974), *Kalâgh* (Le corbeau) (1976), *Bâshou gharibeh-ye koutchik* (Bashu, le petit étranger) (1989), *Mosâferân* (Les passagers) (1992) et *Sag koshi* (Tuer des chiens enragés) (2001). Il a récemment sorti un film intitulé *Vaghti hameh khâbim* (Lorsque nous sommes tous endormis), qui, selon certains n'est pas à la hauteur du nom de ce grand réalisateur.



Affiche du film Bâshou gharibeh-ye koutchik *(Bashu, le petit étranger)*

Bâshou gharibeh-ye koutchik
(Bashu, le petit étranger)

Ce film est l'histoire d'un petit garçon qui, devenu orphelin après un bombardement pendant la guerre, prend la fuite vers le Sud (où se trouve sa ville natale) en se cachant dans un camion, mais arrive au Nord de l'Iran. Seul et sans refuge, il cherche abri chez une femme dont le mari est parti pour la guerre. Il l'aide dans les travaux de la ferme. Bien que Naï (la femme) et Bashu, ce petit étranger, n'aient pas la même langue et ne se comprennent pas, un lien affectif s'établit entre eux. Naï décide ensuite de l'adopter. Beyzâ'i est à la fois scénariste et réalisateur de ce film. Son

but était de produire un film sur la guerre, mais dans une optique bien différente de celle des films de l'époque sur le sujet: Bashu est un enfant de peau noire qui se trouve parmi les "blancs" du Nord. Dans ce film Bashu, Beyzâ'i a d'abord tenté de rassembler les paradoxes possibles qui peuvent normalement faire obstacle à la communication, mais nous voyons que les liens s'établissent au-delà des formes, de la langue ou de la couleur de peau, car ils doivent se fonder sur une base plus solide, celle des sentiments humains. Et si la rupture existe, c'est la guerre; c'est d'ailleurs au début du film où le poids de la guerre est fort que se trouve posé le problème entre les villageois et Bashu. Ce film se termine par un sentiment solidaire qui s'est créé entre des êtres, et qui touche le spectateur.

***Sag koshi* (Tuer des chiens enragés)**

Ce film est l'histoire d'une femme, Golrokh qui, rentrée d'un voyage à l'étranger, retrouve son mari, Nâser, accablé de dettes et poursuivi par ses créanciers. Elle avait décidé de faire ce voyage car elle soupçonnait son mari de l'avoir trahie, mais le voyant dans cette situation, elle décide de l'aider. Elle accepte donc d'entrer dans un jeu dangereux pour secourir son mari, et lorsque tout se règle, elle découvre que son mari a été à l'origine de ce jeu et que, maintenant libéré de ses dettes et riche, il souhaite partir avec sa secrétaire en lune du miel. Mais le partenaire de son mari va déjouer ces projets et venir en aide à Golrokh.

Dans ce film Sag koshi, les personnages sont plutôt les symboles des hommes de la société: Nâser incarne toutes sortes de mensonges, d'hypocrisies et de tromperies; il ne cherche dans ses rapports avec les autres que ses profits financiers et, dans ce sens, abuse de tout: de son partenaire, de ses amis, de sa femme et même de ses propres sentiments. En revanche, Golrokh Kamâli, comme son nom l'indique (*kamâl* signifie en effet "perfection" en persan), cherche toujours la perfection, l'idéal, l'amour, l'humanité, la sincérité et la générosité. Elle est un être parfait et idéaliste dans une société où l'on a oublié l'humanité et où les gens sont prêts à se déchirer pour atteindre leurs propres intérêts. Pourtant, Golrokh peut à maintes reprises se venger de ceux qui l'ont torturée. Dans ce film, le cinéaste dénonce aussi le comportement machiste des hommes, pour qui la femme n'est qu'un instrument pour arriver à leurs buts.

Il est à noter que finalement, Nâser est condamné à mourir comme un chien, ce qui nuance un peu le pessimisme de l'œuvre.

Dans *Sag koshi*, les personnages symbolisent les hommes: Nâser incarne le mensonge; il ne cherche dans ses rapports avec les autres que ses profits et abuse de tout: de son partenaire, de ses amis, de sa femme et même de ses propres sentiments.

Bahrâm Beyzâ'i est un réalisateur original, exprimant dans ses films des points de vue qui vont parfois à l'encontre des tendances générales du cinéma actuel. Dans son dernier film, *Vaghti hameh khâbim* (Lorsque nous sommes tous endormis), il s'attaque librement au système qui fait fonctionner l'industrie cinématographique. Cela peut expliquer en partie la controverse qui se pose autour de son œuvre, ainsi que le nombre de ses ardents défenseurs mais aussi détracteurs, ce qui fait d'ailleurs de lui un réalisateur hors du commun au sens premier du terme. ■

Une histoire du doublage des films étrangers en Iran*

Elhâm Masoudiân

C'est seule… la voix,
La voix qui sera absorbée dans les parcelles du temps.
Forough Farrokhzâd

Ce qui s'appelle la voix possède des caractéristiques et des intonations particulières. Ce n'est pas seulement la manière de parler et la façon de s'exprimer qui la distinguent, mais aussi son style, sa tonalité et son intonation mêlés à l'amour qui la rendent éternelle.

Plus la voix est belle et attirante, plus elle sera susceptible de toucher l'auditoire. Il est souvent arrivé que d'un nom, d'un personnage, d'une ombre… seule soit restée une voix, celle qui à travers le temps ne s'abîmera pas et subsistera nette et pure comme de l'or.

Le doublage est un aspect souvent ignoré de l'histoire du cinéma, bien qu'il soit l'un de ses aspects essentiels; en effet, le doublage, en permettant de toucher un public de différentes cultures, donne une extension sans précédent au Septième art. Il a aussi exercé une influence importante dans l'apparition du cinéma iranien et de l'industrie cinématographique, tout en rénovant la façon de raconter des histoires. Ainsi, le doublage, terme appliqué aux deux processus de doublage des films étrangers et iraniens, est-il l'un des aspects les plus importants du cinéma iranien d'avant la Révolution islamique.

A ses débuts, le but du doublage était de "faire parler" les anciens films muets. En Iran, avant l'arrivée du doublage, le rôle d'un drogman consistait à faire comprendre les sujets des films: lors de la projection, il racontait à voix haute l'histoire des films aux spectateurs. Peu de temps après, l'usage des titrages - traduction écrite en persan - fut introduit au cinéma: quelques minutes après la projection, apparaissait sur l'écran quelques phrases résumant les dernières séquences. Etant donné l'analphabétisme de la majorité des spectateurs de l'époque, la présence d'une personne lettrée était essentielle pour faire des commentaires. Cette méthode présentait cependant de nombreux inconvénients. L'usage de cette dernière n'était pas économique, et la brièveté des phrases ne satisfaisait pas la curiosité des spectateurs.

En 1931, l'ouverture du cinéma Palace marqua l'avènement du premier film parlant en Iran. Les premiers films projetés en persan furent consacrés à des nouvelles et des actualités (comme celle de l'inauguration du réseau ferroviaire iranien ou celle du retour du corps de Rezâ Shâh Pahlavi d'Egypte). Suite à l'occupation de l'Iran durant la Seconde Guerre mondiale en 1941 et du fait du manque de médias, le cinéma occupa une place exceptionnelle et privilégiée dans le domaine de l'information.

Dans le but d'étendre leur influence culturelle et de diffuser les nouvelles de la victoire des Alliés, la Grande Bretagne et la Russie utilisèrent largement des films parlant en persan. D'autre part, la soif d'information des Iraniens les incita à se rendre plus souvent au cinéma. Ce fut ainsi qu'apparut l'idée de substituer la voix des Iraniens à celle des reporters ou comédiens étrangers.

Esmâ'il Koushân fut le premier à se lancer dans le doublage des films étrangers en persan, pas en Iran mais en Inde. Durant la Seconde Guerre mondiale, il adhéra en tant que réalisateur et présentateur à la section persane de la radio iranienne libre, ainsi qu'en tant que speaker persan des films documentaires allemands au ministère de la propagande nazie à Berlin. Il joua aussi de petits rôles dans la grande firme de production nazie. Ses émissions en faveur de l'Allemagne nazie l'empêchèrent de rentrer en Iran, c'est pourquoi il fut obligé de partir pour la Turquie en 1941. Pendant son séjour forcé à Istanbul, il fit le doublage de la comédie française *Premier Rendez-vous* d'Henri Decoin, intitulée *Dokhtar-e Farâri* (La jeune fugitive) dans la version doublée en persan, en coopération avec des étudiants iraniens. Il y avait également de grandes difficultés à l'époque pour trouver des femmes qui acceptent de doubler les étoiles montantes. Il parvint ensuite à doubler un autre film appelé *La Guitanilla* comportant des scènes de danses et des chansons espagnoles pour lequel il choisit comme titre persan *Dokhtar-e Koli* (La tzigane). Lorsqu'il put finalement rentrer en Iran après la fin de la guerre, il rapporta avec lui ces deux films. Le 25 avril 1946, il organisa la projection de *Dokhtar-e Farâri* au cinéma «Cristal» pour les responsables haut-placés de la ville ainsi que pour le public.

En 1947, Koushân fonda la première compagnie de production, Pârs Film, qui fut considérée comme l'un des principaux studios iraniens jusque dans les années 1980. L'année suivante, le premier film parlant tourné en Iran fut réalisé dans un autre studio, Mitrâ Film. Ce film intitulé *Toufân-e Zendegi* (La tempête de la vie) fut produit, filmé et édité par Koushân et réalisé par Ali Daryâbeygi, qui avait suivi des cours de théâtre en Allemagne. Dans ce film, Koushân réussit à surmonter toutes les difficultés techniques et professionnelles. Le résultat fut un mélodrame à la fin duquel le vrai amour vainquait le mariage imposé, et la persévérance de l'amour l'emportait sur les conventions sociales. Ce film fut d'abord projeté au cinéma "Rex" pour les autorités, à la suite d'un documentaire sur l'inauguration d'une clinique royale de services sociaux. La nouveauté du premier film parlant en Iran incita bien des spectateurs enthousiastes à assister à la séance de projection.

> Le doublage est un aspect souvent ignoré de l'histoire du cinéma, bien qu'il soit l'un de ses aspects essentiels; en effet, le doublage, en permettant de toucher un public de différentes cultures, donne une extension sans précédent au Septième art. Il a aussi exercé une influence importante dans l'apparition du cinéma iranien et de l'industrie cinématographique, tout en rénovant la façon de raconter des histoires.



Shokat Hodjat, Shahrâd Bânki, Said Sheikh zâdeh, Afshin Zeinouri, Amir Atrchi, Said Moghadam et Hémat Moumivand, Artistes doubleurs du studio Sikât



Shahlâ Nâzeriyân et Bahrâm Zand

Le grand succès rencontré par les premiers films doublés sur les écrans entraîna la fondation de nouveaux studios de doublage. Entre 1949 et 1954, près de huit studios à Téhéran commencèrent à doubler des films étrangers en persan, et eurent un rôle important dans la consolidation de l'industrie iranienne du

Le grand succès rencontré par les premiers films doublés sur les écrans entraîna la fondation de nouveaux studios de doublage. Entre 1949 et 1954, près de huit studios à Téhéran commencèrent à doubler des films étrangers en persan, et eurent un rôle important dans la consolidation de l'industrie iranienne du film.

film. D'autres studios furent inaugurés en Italie, qui possédait une industrie plus développée dans ce domaine. Dans son premier essai du doublage d'un film italien dont l'intitulé en persan est *Sargozasht-e Fereydoun-e Binavâ*[1] (Le destin du pauvre Fereydoun), Alex Aghâbâbiân, d'origine arméno-iranienne, est allé jusqu'à donner des noms iraniens aux comédiens du film. En octobre 1952, l'engouement pour ce film au cinéma «Diana» fut tel qu'après une semaine, les autres cinémas à Téhéran commencèrent à le projeter.

Cela dit, ce fut surtout grâce au succès du doublage de ce film et d'autres films doublés en Italie que les spectateurs iraniens se rendirent massivement au cinéma et que la qualité du doublage s'améliora à Téhéran. Du coup, les gens ne s'intéressaient plus aux films en version originale. Le nombre de films doublés montant, l'ouverture de salles de cinéma en province s'intensifia; c'est ainsi qu'au bout de dix ans, le nombre de salle s'éleva à 116 (dont 36 à Téhéran et 80 en province). Outre l'ouverture de nouvelles salles de projection, le nombre de séances présentées par jour passa de 2 à 5 voire 6 séances. A part les quelques cinéastes diplômés des écoles étrangères, la majorité des metteurs en scènes iraniens se sont ainsi familiarisés avec le cinéma en regardant ces mêmes films doublés en Iran. C'est un apport précieux du doublage à notre cinéma qui est souvent oublié.

Cette profession ne connut cependant pas un développement rapide car les circonstances de l'époque ne favorisaient pas le développement de l'industrie cinématographique. Dès le début de son avènement, le doublage des films fut même violemment critiqué par certains intellectuels et critiques de cinéma; ceux qui l'attaquaient le considéraient comme une sorte d'escroquerie. La mauvaise qualité technique des versions doublées des films ainsi que la manipulation des importateurs, distributeurs, doubleurs et des censeurs gouvernementaux dans les versions originales faisaient également partie des problèmes qui se posaient dans la société de l'époque. La plupart des problèmes techniques se réglèrent

progressivement; cependant quelques-uns concernant l'esthétique et l'idéologie se sont accrus et ont abouti à l'émergence de certaines démarches politiques. Ainsi, au cours des années 1950, de nouveaux studios furent inaugurés, permettant aux directeurs de séparer les parties musicales et effets sonores des dialogues du film afin que les doubleurs se concentrent mieux sur le doublage des paroles. En effet, ces artistes de voix étaient extrêmement efficaces, et plusieurs d'entre eux s'étaient spécialisés dans le doublage des différents acteurs étrangers. Grâce à cet énorme succès, le nombre de films doublés projetés en Iran passa de 59 en 1957 à 183 en 1959.

Etant donné les divers problèmes de production, presque tous les films commerciaux tournés en Iran subissaient le processus du doublage. De cette façon, les films étaient tournés sans la reproduction de la parole ou du son, puis, après le tournage, les dialogues déjà enregistrés étaient ajoutés aux films. Ainsi, le doublage des films iraniens ou étrangers était-il considéré comme l'axe de l'industrie des films commerciaux, de sorte qu'il influença largement la production, la censure, l'importation, la distribution, la présentation et la publicité des films. Par le fait de la synchronisation des voix des comédiens iraniens avec le mouvement de la bouche - comme ce que l'on a vu pour la première fois en 1965 dans le film *La fortune de Ghâroun* de Siyâmak Yâssemi - les films commerciaux rencontrèrent une énorme popularité. De plus, parallèlement aux progrès techniques de l'industrie du film, de nouvelles maisons de cinéma furent inaugurées. Néanmoins, il faut bien noter les nombreuses improvisations des acteurs comme des éléments négatifs du doublage. Plus ce processus se développait, plus les acteurs omettaient de mémoriser leurs dialogues.

> Dès le début de son avènement, le doublage des films fut violemment critiqué par certains intellectuels et critiques de cinéma; ceux qui l'attaquaient le considéraient comme une sorte d'escroquerie. La mauvaise qualité technique des versions doublées des films ainsi que la manipulation des importateurs, distributeurs, doubleurs et des censeurs gouvernementaux dans les versions originales faisaient également partie des problèmes qui se posaient dans la société de l'époque.

Avant les années 1950, les acteurs iraniens se doublaient souvent eux-mêmes après le tournage, mais cette méthode fut progressivement abandonnée et les producteurs choisirent de les faire postsynchroniser par des comédiens professionnels de doublage. Certains artistes de voix s'étaient spécialisés dans le doublage d'acteurs connus, tandis que d'autres s'essayaient dans le doublage des voix complètement différentes. Suite au travail des drogmans, ils s'efforcèrent d'adapter des paroles "exotiques" au contexte local. Ces efforts, concernant particulièrement des personnages comme les cow-boys, les voyous ou les héros romantiques, eurent pour but d'attirer les spectateurs. Néanmoins, les adaptations persanes choisies par les doubleurs étaient parfois mal adaptées à la culture présentée dans la version originale.

Cette sorte de métissage culturel introduite par le doublage entraina d'un côté des débats parmi les critiques, et fut, de l'autre, fortement appréciée par les

spectateurs appartenant plus particulièrement à la classe moyenne de la société.

Les adaptations persanes choisies par les doubleurs étaient parfois mal adaptées à la culture présentée dans la version originale. Cette sorte de métissage culturel introduite par le doublage entraina d'un côté des débats parmi les critiques, et fut, de l'autre, fortement appréciée par les spectateurs appartenant plus particulièrement à la classe moyenne de la société.

Quant aux critiques pessimistes, ils opposaient deux objections essentielles à l'idée que le doublage iranien soit considéré comme un art: tout d'abord, disaient-ils, bien que le doublage permette d'exploiter les films sur des marchés linguistiquement différents, ce phénomène n'est, d'un point de vue culturel, qu'une trahison.

Quoi qu'il en soit, le cinéma fut popularisé grâce aux efforts de ces comédiens-doubleurs. Ces derniers en effet approfondirent la dimension orale du cinéma iranien. L'enrichissement de la langue persane (par des néologismes et des emprunts) est en partie due aux voix les plus reconnaissables et populaires s'exprimant dans cette langue. Bien que toute peine mérite salaire, la patience dont ils firent preuve ainsi que leurs idées géniales sont aujourd'hui souvent négligées.



Un groupe des artistes doubleurs de la société iranienne de doublage

Il n'est pas inutile de savoir qu'en Europe et à la même époque, notamment du fait de l'importance de la culture écrite en Occident (contrairement à la culture iranienne qui est surtout orale), le doublage n'y était pas très apprécié. Tout au long des années 1960, la plupart des films diffusés en Allemagne et en Grande Bretagne étaient sous-titrés. En 1966, au cours d'un congrès international cinématographique organisé en Suisse, les professionnels du cinéma exprimèrent leur mépris pour le doublage et décidèrent même de l'interdire. Aussi acceptable que fut cette conclusion pour les Européens, elle ne le fut pas du tout pour les Iraniens de l'époque car pour adapter le cinéma, cette industrie tout à fait étrangère à la culture iranienne, le doublage permettait aux spectateurs de se plonger davantage dans les films; d'autant plus que la plupart des gens ne maîtrisaient aucune langue étrangère.

Afin de conformer les sujets des films aux goûts du public ainsi qu'aux objectifs des censeurs gouvernementaux de l'époque, le doublage donnait l'occasion aux réalisateurs de modifier les dialogues et même de censurer les scènes allant à l'encontre de certains intérêts politiques. La censure et les manipulations des dialogues d'un film influençaient fortement l'intrigue, tant et si bien qu'une tragédie se transformait parfois en comédie.

Il reste à noter que pour atteindre l'objectif d'unir les Iraniens par une

langue commune, qui était l'un des grands soucis des nationalistes, le doublage contribuait à promouvoir l'unification linguistique. Dans cette même optique, le persan fut utilisé comme langue principale et dominante dans les émissions de la télévision nationale iranienne.

Après la Révolution islamique de 1979, le doublage fut évidemment employé plus consciemment en vue de respecter la morale. L'autorisation de projection n'était pas donnée aux films contenant des scènes allant à l'encontre de la morale islamique ou manquant de respect à la religion; c'est la raison pour laquelle les distributeurs tentèrent, dans la mesure du possible, de modifier des attitudes déviantes par rapport à la norme sociale. On était dans ce sens attentif à supprimer, par exemple, les séquences traitant des relations hors-mariage pour éviter les tabous sexuels; de cette manière, il arrivait même que les amoureux se transforment, lors du doublage, en proches parents!

Il est cependant à signaler que pendant les années suivant la Révolution iranienne, grâce aux moyens efficaces et aux possibilités financières que l'Etat mit à la disposition des réalisateurs, la qualité audiovisuelle de l'industrie cinématographique s'améliora. Ainsi, dans la plupart des films tournés en Iran, le rôle primordial des ingénieurs du son consista à enregistrer les voix des acteurs sur la scène et à éliminer les parasites externes. Par conséquent, il n'y eut que peu de films artistiques nécessitant le recours au doublage.

> Le doublage donnait l'occasion aux réalisateurs de modifier les dialogues et même de censurer les scènes allant à l'encontre de certains intérêts politiques. La censure et les manipulations des dialogues d'un film influençaient fortement l'intrigue, tant et si bien qu'une tragédie se transformait parfois en comédie.

Tout au long des années 1990, les films étrangers doublés en persan perdirent de leur popularité auprès des Iraniens. On peut déduire qu'entre autres, le mauvais état des systèmes de projection et le désintérêt progressif pour la qualité du doublage sont les plus importants facteurs ayant généré cette situation. Le public, s'étant habitué aux voix des comédiens de doublage, eut du mal à s'adapter à celle des acteurs originaux. ■

---

* Mes remerciements les plus sincères vont à mes professeurs les docteurs Hosseini et Navârchi qui m'ont prodigué leurs précieux conseils. Je dois également remercier Mohammad Rezâ Tavakoli Râd, ingénieur du son, ainsi que Saïd Moghaddam Manesh, Hossein Khodâdâdbeygi, Hemmat Moumivand et Showkat Hodjat, artistes doubleurs de la société iranienne du doublage, qui m'ont aidé dans la rédaction de cet article.

1. Nous ne sommes malheureusement pas arrivés à retrouver le nom original (en italien ou en français) de ce film.

Bibliographie:

Akbar Mannâni, *Sargozasht-e doubleh-ye Iran va sedâhâ-ye mândegârash,* Téhéran, Darinoush, 1388.

(Anjoman-e gouyandegân va sarparastân-e goftâr-e film)

(Islamic republic News agency)

Entretien avec Bahrâm Zand

Elâheh Hâdjâghâ Mohammad Zâdeh

Bahrâm Zand, doubleur confirmé de célèbres films et séries télévisées étrangers ou iraniens tels que Navarro *ou* Sherlock Holmes*, possède une voix connue de tous les Iraniens, une voix avec laquelle ils ont grandi, pleuré et ri.*

E.M.: Monsieur Zand, vous avez commencé très jeune le doublage. Comment vous êtes-vous orienté vers ce métier?

B.M.: Je me suis toujours intéressé à la présentation des films. Etant donné la particularité de ma voix, on m'encourageait souvent à passer l'examen d'entrée, en m'assurant que je réussirais, car chaque fois que je commençais à parler, mon entourage se taisait pour m'écouter. Un jour je me suis rendu à l'association des présentateurs pour passer l'examen. A l'époque, il fallait faire un stage chez les professionnels et les pionniers de ce métier afin d'adapter sa voix au rôle prévu, d'apprendre à traiter la voix et de la raffiner pour qu'elle soit claire malgré les parasites. De cette façon, j'ai suivi des stages et après plusieurs étapes, voilà presque 40 ans que je travaille dans ce domaine.

E.M.: D'après vous, le doublage est-il un art ou une technique?

B.M.: Les deux; je ne les considère pas comme des choses séparées. Vous ne trouvez aucun art qui ne soit accompagné de sa technique propre. Comme la musique et la poésie. En fait, chaque domaine artistique suit certaines règles spécifiques qui pourront s'adapter à votre état d'esprit, lequel présente un caractère unique. En apprenant la technique de chaque art, on prépare le terrain pour l'épanouissement de ce qui est caché et inconnu. Un musicien qui joue d'un instrument de musique ne fait rien d'autre que de suivre une pratique répétée et mathématique, mais au moment où ses doigts jouent vraiment la note, de par sa volonté, l'art apparaît. C'est le même cas pour le doublage. Une partie du doublage consiste en sa technique et l'autre est comme une inspiration qui revivifie l'artiste. Ce phénomène en apparence facile est en réalité assez difficile à mettre en pratique.

E.M.: Peut-on considérer le doublage comme une action où le jeu est mené par la voix?

B.M.: Oui, c'est exactement cela. Lors d'un doublage, nous faisons autant d'efforts que l'acteur lui-même, en évitant d'en dire plus que lui. Nous nous transformons en acteurs. Quand nous faisions le doublage du film *Patriot*, après le doublage d'une scène où le fils de Gibson meurt, le doubleur du rôle du père a quitté le studio et a pleuré à chaudes larmes, comme s'il était vraiment le père. Ou bien, au moment du doublage du film *Le sixième sens*, mesdames Shirzâd et Râdpour, affectées par la scène entre la mère et le fils, se sont mises à pleurer et, en tant que directeur du doublage, j'ai quitté le studio pour qu'elles soient à l'aise et exprimer leur peine.

Je suis plutôt fier de nos doubleurs qui, sans être vus, sont en réalité de véritables acteurs. Evidemment, ce type de travail valorise tout le monde.

Certains directeurs peuvent, en deux jours, travailler sur deux ou trois films. Ce n'est pas du tout mon cas, ce qui ne veut pas dire que je suis un directeur lent.

Notre métier ressemble quelque peu à celui du

gardien de but dans le football; ce dernier est chargé de défendre le but. Quand il réussit, cela reste inaperçu, mais dès qu'il échoue, on pense toujours qu'il aurait pu faire mieux. Cette règle s'applique aussi à nous. Si nous travaillons bien, cela ne se voit pas, mais un petit manquement se remarque énormément.

E.M.: Quant à l'avenir des doubleurs, existe-t-il des assurances?

B.M.: Notre métier n'a pas de retraite. Si un jour, je perds ma voix, je serai fini. Une personne qui consacre toute sa vie à ce métier s'expose à un grand risque, comme une petite bulle à la surface de l'eau qui peut disparaître à tout instant. Comme si elle n'avait jamais existé. Beaucoup ont couru ce risque.

Certains de nos collègues choisissent ce métier en tant que métier secondaire. Mais c'est uniquement quand c'est votre seul et unique métier que vous pouvez montrer tout votre potentiel. Pour moi, le doublage est mon métier ultime, et j'ai conscience du risque que je cours de tomber un jour malade, de perdre ma voix et donc mon emploi.

E.M.: Que pensez-vous du doublage iranien par rapport à ceux des autres pays?

B.M.: A mon avis, l'Iran possède un très bon rang dans l'art du doublage et est placé au-dessus des autres pays voisins. Il peut même être considéré comme un modèle pour les pays développés. Mail il faut être attentif à ce métier. D'un côté, il faut respecter les pionniers du métier et les encourager à coopérer avec les jeunes, et de l'autre, il faut donner courage et assurance aux talents qui, au début, rencontrent beaucoup de difficultés. L'expérience


Bahrâm Zand

n'est pas comme une révélation; il faut avoir de la persévérance. Toute personne doit exécuter son travail avec une grande conscience professionnelle, car notre

> Une partie du doublage consiste en sa technique et l'autre est comme une inspiration qui revivifie l'artiste. Ce phénomène en apparence facile est en réalité assez difficile à mettre en pratique.

peuple mérite de voir et d'écouter des programmes de qualité. Avoir une belle voix ne suffit pas pour assurer la réussite dans ce métier. Plusieurs éléments y sont demandés, dont le travail d'équipe, l'étude des caractéristiques du personnage, la conscience professionnelle, la technique, etc.

E.M.: Comment évaluez-vous la qualité du doublage des nouveaux films?

B.M.: Le doublage a deux étapes: l'une est technique et l'autre dramatique ou bien artistique. Aujourd'hui, la plupart des œuvres s'arrêtent à l'étape technique, sans tenir compte des aspects artistico-dramatiques. Ce métier exige une grande concentration et il ne faut pas avoir le

souci de l'encadrement temporel. Je me concentre beaucoup sur le dialogue avant l'enregistrement. Cette pratique aide beaucoup le doubleur dans l'établissement d'une relation intime avec l'image. Après, c'est le moment où le directeur du doublage intervient et fait ses remarques sur ce qui pourrait être amélioré.

E.M.: Que proposez-vous pour améliorer la qualité du doublage des films?

B.M.: Une bonne planification préalable. Par exemple, on peut programmer le doublage des films sur toute une année pour présenter un travail de qualité. Ce serait dommage de ternir les résultats de par exemple 57 ans de travail de doublage pour une demande de travail pressée par les fêtes.

J'essaie toujours de reproduire exactement ce que l'acteur a voulu faire et non pas ce que moi j'aurais fait éventuellement à sa place. Je méfforce, donc, d'être le plus fidèle à la façon dont il joue.



Bahrâm Zand et Ezzatollah Entezâmi, pionniers iraniens en matière de doublage

E.M.: Pourriez-vous nous parler un peu de vous-même et de vos inquiétudes?

B.M.: Je ne peux parler de moi-même sans parler de mon métier. J'ai l'impression que tout ce que j'ai fait jusqu'à présent restera dans les mémoires et j'en suis ravi. Pour moi, c'est la meilleure récompense.

Chaque jour, lorsque je vais au travail, j'ai l'impression de faire une nouvelle chose. Et ce qui m'attire dans ce métier, c'est peut-être la diversité des personnages que je double. J'investis beaucoup d'énergie dans mon travail. J'essaie toujours de reproduire exactement ce que l'acteur a voulu faire et non pas ce que moi j'aurais fait éventuellement à sa place. Je méfforce, donc, d'être le plus fidèle à la façon dont il joue. Je me suis consacré corps et âme à ce métier et je suis devenu une personne fragile et sensible, résultat des émotions que j'ai ressenties pour faire le doublage. La moindre douleur éprouvée par les personnages du film me rend triste. Là, je voudrais aussi me plaindre un peu: j'ai reçu plusieurs cadeaux de la part de fans anglais de Sherlock Holmes, mais je regrette de n'avoir jamais été remercié pour mes efforts dans mon pays.

E.M.: Que diriez-vous de la fin d'une voix?

B.M.: La voix est la troisième créature de Dieu: une créature dont l'énergie et la vibration restent, même après la disparition de son possesseur. Donc, la voix ne s'éteint pas, elle reste.

E.M.: Merci pour le temps que vous nous avez accordé pour cet entretien.

B.M.: Merci à vous. ■

Adieu Bagdad: De l'Iran à la lueur des Oscars en passant par l'Irak

Entretien réalisé par
Liliane Anjo,
avec l'aimable collaboration de
Modjtabâ Esmâ'ilzâdeh

Mehdi Nâderi est né en 1973 à Téhéran. Réalisateur et scénariste, il est l'auteur de nombreux documentaires et court-métrages, dont plusieurs furent primés lors de festivals en Iran et en Europe. **Bedroud Baghdâd** ***(Adieu Bagdad), reprétentant officiel de l'Iran à la cérémonie des Oscars 2011 dans la catégorie «Meilleur film en langue étrangère», est son premier long-métrage. Intégralement tourné dans des décors et paysages iraniens, l'intrigue du film se situe dans un Irak occupé par les forces armées américaines. S'appuyant entièrement sur un casting iranien, les dialogues du film sont en arabe et en anglais. Outre la performance des acteurs (Mazdak Mirâbedini, Pânteâ Bahrâm, Mostafâ Zamâni) interprétant leur rôle dans une langue étrangère,*** **Bedroud Baghdâd** ***se distingue par la remarquable direction de la photographie de Touraj Aslâni.***

Vous exprimez fréquemment votre reconnaissance envers votre frère aîné, Ali Rezâ Nâderi, professeur d'art dramatique et metteur en scène reconnu, de vous avoir initié au théâtre. Comment le goût du théâtre vous a-t-il mené au cinéma?

Les prémices de mon parcours professionnel remontent aux années 1980, à l'époque de la guerre en Iran. Dans les abris souterrains aménagés pour se protéger des bombardements irakiens, mes amis et moi avions trouvé un lieu de répétition pour nos pièces de théâtre. En ce temps, il fallait être unis dans la défense de la patrie, y consacrer toute son énergie. Dans cette atmosphère particulière, ces abris sont devenus nos terrains de jeux, nos espaces de rassemblement et de vie sociale. Petit à petit, le théâtre est devenu une affaire sérieuse pour nous. Nous répétions sans cesse, nous allions prier à la *namâzkhâneh* et là aussi nous nous exercions. L'enseignement d'Ali Rezâ Nâderi, naguère instituteur dans les quartiers du Sud de Téhéran, a progressivement éveillé notre intérêt pour l'écriture théâtrale et la lecture de pièces. Il nous a permis de comprendre que le théâtre ne se résume pas à de simples intrigues accompagnées de danse et de musique. C'est grâce à sa vision de l'art dramatique que nous avons découvert le théâtre comme outil social et pédagogique.

Au cours des années 1990, j'ai commencé à réaliser mes premiers films. J'avais depuis longtemps abandonné mes études, je faisais du théâtre, de la boxe et d'autres activités. Mon éducation ne s'est pas faite à l'université, mais dans la société, dans les rues de Téhéran et les différentes villes d'Iran. Je sentais que même si le théâtre marquait l'esprit des gens, son existence était éphémère, tandis que le cinéma pouvait rendre les choses durables en les enregistrant sur un support matériel. Le théâtre et le cinéma entretiennent des liens familiers. De nombreux artistes passent de l'un à l'autre. D'ailleurs en Iran, beaucoup de cinéastes viennent du théâtre.

Je me suis ainsi lancé dans la réalisation de documentaires et de court-métrages. C'est d'ailleurs intéressant, mon premier court-métrage, *Hedieh-ye*

Bâbâ (Le cadeau de papa), est un film expérimental qui a pour sujet la guerre, de la même façon que mon premier long-métrage se situe dans un contexte de guerre. J'ai ensuite enchaîné avec un court-métrage de fiction, *Zang-e panjom* (La cinquième sonnerie). Ce film se voulait une critique des conditions de production de l'époque, où le cinéma iranien s'efforçait avant tout de réaliser des films à l'intention des festivals. Ce n'était pas une mauvaise chose en soi, mais je crois que cette tendance générale à vouloir travailler pour les festivals a provoqué une sorte de paresse dans notre cinéma, faisant disparaître la variété possible des formes narratives.

Mon film *Zang-e panjom* se voulait une critique des conditions de production de l'époque, où le cinéma iranien s'efforçait avant tout de réaliser des films à l'intention des festivals. Ce n'était pas une mauvaise chose en soi, mais je crois que cette tendance générale à vouloir travailler pour les festivals a provoqué une sorte de paresse dans notre cinéma, faisant disparaître la variété possible des formes narratives.

Parce que notre société est complexe, située entre tradition et modernité, à l'image des autres pays du Moyen-Orient, elle regorge de sujets inspirant le cinéma. La plupart des films iraniens qui ont trouvé un écho international ont suscité cet intérêt en raison des sujets qu'ils traitaient. Beaucoup de nos réalisateurs ne sont pas des metteurs en scène, mais des narrateurs qui découvrent des sujets intéressants et les exposent avec sincérité. Pour ma part, j'ai toujours voulu appartenir à ce type de cinéastes qui racontent des histoires. C'est pourquoi même mes documentaires contiennent des structures narratives comparables à celles du conte.

Finalement, au bout de longues années d'efforts et d'expériences, j'ai essayé de réaliser un film qui soit porteur d'imaginaire, mais tout à la fois enraciné dans une certaine réalité. Le résultat est *Bedroud Baghdâd*. Ce que je retiens des commentaires que l'on m'a adressés à propos de ce premier long-métrage, et cela me rappelle ce qu'ont pu dire les critiques au sujet de mes documentaires, c'est que ce film est crédible. Voilà l'objectif que je voulais atteindre: réaliser une histoire à laquelle le public croit.

Votre film relate la rencontre entre un instituteur irakien qui a perdu sa famille lors d'un bombardement américain sur Bagdad et un militaire américain égaré dans le désert irakien après avoir déserté. Une relation ambiguë naît entre ces deux êtres solitaires. Que souhaitez-vous exprimer à travers la confrontation de ces personnages qu'a priori tout oppose?

Cette rencontre découle d'une situation fictive que je me suis fréquemment imaginée. Supposons qu'un militaire américain se retrouve enfermé dans une pièce avec un kamikaze, que se passerait-il? Se battraient-ils immédiatement? Se disputeraient-ils? Ou bien dialogueraient-ils? Si nous leur donnions des gants de boxe, lequel l'emporterait? Les personnages de mon film sont les symboles de deux camps opposés. L'Américain n'est pas simplement américain, il représente l'Occident. L'Irakien non plus n'est pas seulement irakien, il est le symbole de l'Islam et de l'Orient. Le choix d'un personnage irakien n'est bien sûr pas anodin. A travers l'actualité politique, les gens se font

désormais une image, vraie ou fausse, de l'Irak, des Arabes, etc.

Au-delà des symboles, j'ai toutefois essayé de construire l'histoire personnelle de chacun de mes personnages. Daniel est un boxeur qui a tout perdu avant de s'engager dans l'armée américaine. A la fin de sa mission en Irak, il est terrifié à l'idée de rentrer aux Etats-Unis et préfère déserter. Face à lui le spectateur découvre Sâleh, un enseignant irakien qui s'apprête à se faire exploser dans un attentat contre les forces armées occupant son pays. J'ai créé cette rencontre en partant du constat que nombreux sont les Occidentaux, aux Etats-Unis mais aussi en Europe, qui ne savent rien des pays étrangers. A l'inverse, les populations du Moyen-Orient se forgent fréquemment de fausses opinions sur les pays occidentaux. C'est pourquoi j'ai voulu confronter ces deux personnages ennemis, mais à partir de mon propre point de vue, en insistant sur les aspects constitutifs de leur humanité. Grâce au cinéma, nous pouvons dépasser les querelles politiques et les différends historiques pour nous concentrer sur l'humanité qui nous rassemble. J'ai essayé de créer une tension permanente entre Daniel et Sâleh, de telle sorte que le spectateur s'attende à chaque instant à l'affrontement. Mais le duel n'a pas lieu. Finalement, la relation humaine qui se tisse entre eux dissout l'hostilité initiale. Je ne sais pas si mon film y parvient vraiment, mais il s'agissait de montrer que les structures politiques contemporaines créent des scénarios donnant naissance à des relations ennemies, tandis que moi je veux mettre en scène les affinités qui peuvent exister entre des êtres humains.

L'Iran entretient des relations difficiles avec les Etats-Unis et l'invasion par l'Irak des frontières iraniennes en 1980 suivie d'une guerre meurtrière reste vive dans la mémoire iranienne. Pourquoi un cinéaste iranien choisit-il de tourner un film évoquant la relation entre ces deux pays? Qui, de plus, est en arabe et en anglais?



Mehdi Nâderi

A vrai dire, j'aurais pu tourner un film sur l'histoire ou l'actualité de n'importe quel pays. En tant que cinéaste, toute

> Cette rencontre découle d'une situation fictive que je me suis fréquemment imaginée. Supposons qu'un militaire américain se retrouve enfermé dans une pièce avec un kamikaze, que se passerait-il? Se battraient-ils immédiatement? Se disputeraient-ils? Ou bien dialogueraient-ils? Si nous leur donnions des gants de boxe, lequel l'emporterait? Les personnages de mon film sont les symboles de deux camps opposés.



Sâleh et Daniel dans le film Bedroud Baghdâd

histoire est susceptible de m'inspirer. Dans le cas précis de *Bedroud Baghdâd*, l'envie de réaliser ce film est née le jour où les forces de la coalition menées par les Etats-Unis ont attaqué l'Irak en 2003. Ce jour-là, je me trouvais en France à l'occasion d'ateliers-conférences autour des pratiques cinématographiques. J'étais très déconcerté, je me demandais ce qu'il arriverait si au lieu du «k» c'était un «n» qui terminait le nom du pays bombardé. Alors que nous nous apprêtions à célébrer la fête du feu, *Chahâr shanbeh souri*, soudainement nous réalisions que notre voisin avait été envahi par des forces armées étrangères.

Avant que je ne me rende moi-même là-bas quelques années plus tard, l'Irak n'était rien d'autre que le nom d'un pays associé à la guerre. La population irakienne ne m'évoquait rien. Lors de ce voyage en Irak, j'ai rencontré des gens qui me ressemblent, qui vous ressemblent. Quand un Iranien ne connaît pas son propre voisin, comment s'attendre à ce que le reste du monde se représente la réalité irakienne? La volonté de travailler sur un pays du Moyen-Orient m'a ainsi poussé à réaliser *Bedroud Baghdâd*. J'ai certes choisi l'Irak pour incarner le monde musulman et les Etats-Unis afin de symboliser l'impérialisme, le capitalisme, l'ethnocentrisme – toutes ces conceptions courantes relativement fondées, mais aussi partiellement erronées.

La véracité des symboles m'importait toutefois peu, car il s'agissait surtout de subvertir la notion de guerre en réconciliant à l'écran deux êtres humains soi-disant ennemis. Bien qu'il mette en scène des personnages en situation de conflit, mon film n'est jamais partisan. Il retrace simplement des parcours de vie et dépeint les personnages dans leur complexité. De nombreux cinéastes américains ont tourné des films situés dans le contexte irakien, alors qu'ils ne sont pas familiers de l'Islam, de la culture arabe, ni même de la région du Golfe persique. Il n'y a dès lors aucune raison qu'un réalisateur iranien ne s'attaque pas au même sujet. Mais en offrant une autre perspective, moins dichotomique ou stéréotypée je l'espère.

Certains critiques en Iran estiment que *Bedroud Baghdâd*, du point de vue technique, offre une nouvelle impulsion au cinéma iranien. A votre avis, votre film peut-il influencer l'émergence de

nouvelles tendances dans le cinéma iranien?

Mis à part les comédies commerciales, qui ressemblent à de mauvaises caricatures du cinéma hollywoodien, le cinéma iranien est riche en films observateurs du réel. A quelques exceptions près, les réalisateurs iraniens ont adopté un style socio-réaliste. C'est un cinéma que j'apprécie beaucoup. Mais je m'intéresse davantage à la fiction, à l'imaginaire, à la création de nouvelles formes.

Je suis par ailleurs convaincu que malgré un budget modeste, il est possible de créer des films techniquement et formellement remarquables. La plupart des films iraniens nous encouragent à réfléchir à notre condition culturelle et sociale. C'est formidable! A travers mon cinéma, je souhaite parvenir au même mouvement de pensée, mais en optant pour une perspective différente. Je veux créer du rêve, rappeler aux Iraniens la grandeur de la poésie persane, rendre les spectateurs exigeants. A mon avis, notre cinéma doit pouvoir observer la réalité sans se réduire à exposer les difficultés que peut traverser notre société.

> De nombreux cinéastes américains ont tourné des films situés dans le contexte irakien, alors qu'ils ne sont pas familiers de l'Islam, de la culture arabe, ni même de la région du Golfe persique. Il n'y a dès lors aucune raison qu'un réalisateur iranien ne s'attaque pas au même sujet. Mais en offrant une autre perspective, moins dichotomique ou stéréotypée je l'espère.

Bien que votre film se concentre essentiellement sur la relation qui se développe entre Daniel et Sâleh, la présence de figures féminines est cruciale dans votre scénario et sa mise en scène.

Tout à fait, surtout le personnage de Rebecca. D'une certaine façon, les lois et l'histoire sont toujours écrites par les hommes. Dans un tel contexte, la présence de personnages féminins prend toute son



Mehdi Nâderi et l'actrice Pânteâ Bahrâm sur le tournage du film
Bedroud Baghdâd

importance. Dans mon film, les protagonistes masculins sont constamment accablés ou absorbés par leurs querelles. Rebecca, par contre, s'ingénie à déminer des terres qu'elle rêve de métamorphoser en palmeraies. C'est le message que je voulais transmettre à travers son rôle: l'espoir subsiste dans le cœur des femmes. Ces femmes qui subissent des guerres qui leur sont imposées sont les seules à pouvoir réparer les erreurs commises par les hommes.

Entre autres festivals européens, Cannes affectionne le cinéma iranien. Selon vous, comment ce festival est-il perçu par les cinéastes en Iran?

Cannes est un événement prestigieux perçu comme un festival majeur par les cinéastes iraniens. Il a influencé les pratiques cinématographiques de l'Iran et de nombreux autres pays d'ailleurs. En ce qui concerne l'Iran, ce festival s'est essentiellement intéressé aux films ancrés dans une veine socio-réaliste. Alors que des cinéastes à l'univers aussi déjanté que Tim Burton, Emir Kusturica ou Quentin Tarantino ont présidé le jury du Festival de Cannes, les réalisations iraniennes retenues par la sélection cannoise sont invariablement empreintes de socio-réalisme. Je n'ai pas d'objection à cela, mais je suis d'avis que cette approche du cinéma iranien est réductrice. Pourquoi une telle insistance sur le seul cinéma socio-réaliste?

Les réalisations iraniennes retenues par la sélection cannoise sont invariablement empreintes de socio-réalisme. Je n'ai pas d'objection à cela, mais je suis d'avis que cette approche du cinéma iranien est réductrice. Pourquoi une telle insistance sur le seul cinéma socio-réaliste?

En Iran, le Festival de Cannes est tenu en estime. Il est porteur d'espoir pour les artistes, ses choix et jugements sont dès lors très influents sur notre cinéma. Mais si les réalisateurs iraniens s'éloignaient radicalement de la veine socio-réaliste, peut-être le public cannois s'offusquerait-il de cette évolution. Je suis parfois poussé à penser que tous ces artistes et intellectuels se réunissant à Cannes ne s'intéressent qu'aux sujets abordés par le cinéma iranien, sans le considérer sous tous ses aspects esthétiques et techniques.

En décembre 2010, votre long-métrage fut projeté au festival du cinéma de Bagdad. Comment y fut-il reçu par les critiques et spectateurs irakiens?

Le festival du cinéma de Bagdad fut une expérience unique pour moi. Dans une ville encore ravagée qui se débat contre l'insécurité quotidienne, les organisateurs de ce festival m'ont impressionné. Dans les conditions actuelles, il est probable que peu d'Irakiens voient mon film. Mais l'organisation même de ce festival marque la détermination du cinéma irakien à proclamer son existence. Je partage cette attitude, cette volonté d'afficher, non seulement la vitalité du cinéma en Iran, mais également l'existence d'un cinéma au Moyen-Orient.

Suite à la projection des films *Bedroud Baghdâd* et *Ibn Babel*, le film irakien d'ores et déjà nominé à la cérémonie des Oscars 2011, des spectateurs irakiens m'ont déclaré qu'ils se réjouissaient à l'idée que deux films représentant leur pays prétendent à la prestigieuse récompense. Pânteâ Bahrâm, actrice sublime qui incarne dans mon film une

Irakienne courageuse, déterminée et entreprenante, a par ailleurs fait l'unanimité auprès du public. La réaction des Irakiens était importante pour moi, car mes personnages s'inspirent de leur réalité quotidienne. Rebecca, Sâleh, mais aussi des militaires américains comme Daniel, vivent aujourd'hui parmi eux.

De la même manière, je suis curieux de la possible réception de *Bedroud Baghdâd* aux Etats-Unis. Ceux qui estiment que mon travail est partisan n'ont certainement pas pris la peine de regarder mon film, mais le jugent sur le simple fait que je suis Iranien et que j'ai choisi de mettre en scène l'armée américaine en Irak.

Quand les spectateurs iraniens et français pourront-ils découvrir votre film sur les grands écrans?

La réponse est à la fois simple et compliquée. En Iran, la question de la diffusion d'un film est complexe. En sélectionnant un film, les festivals ouvrent la voie à sa diffusion, à sa possible programmation dans les cinémas. Les potentiels acheteurs peuvent s'appuyer sur la réception dont il a fait l'objet, les prix qu'il a remportés, etc.

Dans le cas d'un film sélectionné comme candidat officiel aux Oscars, c'est un peu différent. Les Oscars, ce n'est pas un festival, mais une cérémonie, un terrain de reconnaissance, un label. La force commerciale d'un film est mise à l'épreuve. Malheureusement, les professionnels du cinéma en Iran, et en particulier les producteurs de mon film, ne sont pas capables d'assumer une telle mission. L'intérêt qu'ils trouvent à voir leur nom figurer à côté de celui qui est candidat aux Oscars est tel qu'ils veulent absolument tout prendre en charge et ne rien déléguer. Pourquoi ne pas confier la diffusion de ce film à des professionnels privés? De nombreux diffuseurs étrangers m'ont contacté car ils s'intéressent à *Bedroud Baghdâd*. Les producteurs de ce film ne savent malheureusement pas comment se conduire de manière professionnelle. La question de la diffusion ne dépend pas de moi, mais du professionnalisme d'autres personnes, notamment du centre cinématographique qui a produit ce film. Quoi qu'il en soit, j'espère que d'ici février 2011, tant que l'espoir de la sélection aux Oscars brille encore, la situation se débloquera.

Nous espérons sincèrement que votre film sera retenu par le comité de sélection des Oscars 2011. Nous vous souhaitons beaucoup de succès!

Merci, même si je ne crois pas que mon film sera présent aux Oscars. Ce qui m'importe réellement, ce sont des moments tels que celui que nous vivons ici, où malgré nos différences culturelles, nous pouvons discuter ensemble, échanger nos points de vue, partager nos espoirs. Je voudrais que de telles relations, par delà les frontières, puissent se multiplier de par le monde. ■



Sâleh et Daniel dans le film Bedroud Baghdâd

Sous le clair de lune
Entretien avec Rezâ Mir Karimi

Najmeh Mirsalimi
Leilâ Moghaddasi Asl

Né en 1345 (1967) à Zanjân, Seyyed Rezâ Mir Karimi, licencié en graphisme, a débuté sa carrière artistique en tant que réalisateur par un court-métrage en 1997. En 2000 et avec son premier long-métrage, Koudak o Sarbâz *(L'enfant et le soldat), il entre dans le monde professionnel du cinéma et remporte la Montgolfière d'Argent du 22e Festival des trois continents de Nantes, et le Diplôme d'honneur du meilleur réalisateur du festival de Fajr. Il poursuit son chemin d'abord par des téléséries et ensuite par des long-métrages tels que* Zir-e nour-e mâh *(Sous le clair de lune*) *(2001),* Injâ cherâghi rowshan ast *(Ici, une lampe est allumée) (2003: Prix de cristal du Simorgh pour le meilleur directeur),* Kheyli dour, kheyli nazdik *(Si loin, Si près) (2004: Prix de cristal du Simorgh pour le meilleur film),*Be hamin sâdegui *(Aussi simple que cela) (2008: Prix de cristal du Simorgh pour le meilleur film). Il prépare actuellement son dernier film pour le Festival du film de Fajr:* Ye habbeh ghand *(Un morceau de sucre).*

Q: Vous avez étudié le graphisme à l'université mais vous vous êtes ensuite tourné vers le cinéma pour devenir réalisateur. Pourriez-vous nous expliquer la raison de ce changement d'orientation? Le graphisme vous a-t-il aidé dans vos activités cinématographiques?

R: Je voulais dès le départ étudier le cinéma à l'université mais je n'ai pas réussi à passer l'entretien, et comme deuxième discipline, je pouvais choisir le graphisme. J'ai donc choisi le graphisme dans l'espoir que je pourrais changer après avoir passé un certain nombre d'unités de cours. Mais finalement, un de mes professeurs m'a assuré que le graphisme me donnerait de bonnes compétences pour comprendre et apprendre la langue des images, une compétence nécessaire pour une bonne réalisation. Il avait raison. J'ai poursuivi le graphisme qui m'a beaucoup aidé à saisir le cadre et les images jusque dans les détails. C'est ainsi que j'ai réussi à mettre en scène mon premier film (un court-métrage) alors que je poursuivais mes études universitaires; ce film a pu obtenir cette même année le prix honorifique du meilleur film au Festival du film de Fajr. Ensuite, j'ai continué mes activités avec les téléséries et les long-métrages.

Votre cinéma est souvent qualifié de religieux. Qu'en pensez-vous? Acceptez-vous cette appellation?

Je n'admets pas du tout cette division des critiques, puisque ma conception de la religion est différente et comprend pour moi une définition très large. C'est, je pense, ma volonté d'exprimer dans mes films mes expériences spirituelles qui a amené les critiques à faire cette remarque. Mes films sont basés avant tout sur mon propre bagage spirituel que je renouvelle par ailleurs chaque jour. J'essaye de les traduire en image et de les transmettre.

Donc, au lieu d'un cinéma religieux, ne devrions-nous pas plutôt parler d'un cinéma spirituel?

Non. Ce n'est pas non plus un cinéma spirituel. Il est pour moi difficile d'attribuer un nom à ce cinéma. La religion peut marquer tous les domaines de la vie. Tout dépend de la vision du monde des gens. De mon point de vue, nous n'avons pas de cinéma qui ne soit

pas religieux. Du coup, dans cette optique, l'appellation du «cinéma religieux» perd tout son sens.

Il semble que dans votre dernier film, *Be hamin sâdegi* (Aussi simple que cela), vous ayez changé de technique dans la transmission du message. Si vos films précédents ont un message direct, dans ce dernier film, vous entraînez insensiblement le spectateur à trouver lui-même le sens caché. Pouvez-vous nous en dire plus?

Oui, votre impression est juste. En général, nos compétences en communication changent sans cesse sous l'influence de nos expériences quotidiennes, qui peuvent se modifier au fur et à mesure et transformer ainsi notre vision et notre manière de voir les choses. Pour moi aussi, c'était à travers ma connaissance du monde des spectateurs et de leurs niveaux de culture que j'ai pu faire évoluer ma façon de leur parler au cinéma. Au début de mon travail, je considérais le rapport qui existe entre le réalisateur et le public comme un rapport par lequel le premier formule son message sous une forme artistique que le second doit accepter tel quel. Mais progressivement, j'ai découvert le rôle important du spectateur dans la construction d'un sens nouveau à partir du message délivré par le réalisateur, et j'ai donc tenté de créer des occasions pour qu'il puisse participer à la construction du sens. C'est pourquoi j'ai abandonné l'idée de communiquer des messages

> La religion peut marquer tous les domaines de la vie. Tout dépend de la vision du monde des gens. De mon point de vue, nous n'avons pas de cinéma qui ne soit pas religieux. Du coup, dans cette optique, l'appellation du «cinéma religieux» perd tout son sens.



Rezâ Mir Karimi

Photo: Najmeh Mirsalimi, Leilâ Moghaddasi Asl



Hengâmeh Ghâziyâni dans une scène de Be hamin sâdegui

Photo: Ali Tabrizi

directs dans mes films.

A mon avis, il n'existe pas de «sommet», ce qui existe ne peut être qu'un chemin dans lequel nous avançons, et au fur et à mesure de notre avancée, nous devenons plus humbles et nous évitons donc de donner des leçons de morale, des critiques et des conseils, au moins directement.

Philosophiquement, il est impossible de déplacer la vérité d'une place à l'autre, ce que l'on peut faire, à la limite, est d'évoquer la vérité. Il faut faire attention aux capacités de l'audience dans la compréhension de la vérité. Il y a certains réalisateurs qui tentent de changer la manière de vivre du public en faisant passer des messages, en lui communiquant des sentiments, mais les changements éventuels ne seront pas durables parce qu'ils ne sont pas consciemment acquis.

Le spectateur ne doit pas penser que nous voulons lui imposer nos idées, il faut lui laisser la possibilité d'être libre pour accepter ou refuser le message transmis, le remanier, y ajouter une nouvelle partie et enfin pour en présenter une nouvelle explication qui peut même être plus complète que la nôtre. Donc, à mon avis, une œuvre artistique réussie est celle qui invite son lecteur à prendre part à la production d'un sens nouveau. L'auteur, en relatant sincèrement ses expériences, les transmet à son public et celui-ci les combine avec les siennes pour aller plus loin que le réalisateur même. En termes religieux, nous parlons de «*tazakkor*» (rappel) pour qualifier cette attitude. Le réalisateur se doit de respecter les contestations de son spectateur et éviter de barrer la voie aux interprétations opposées. Il ne faut pas non plus recourir au surnaturel pour faire accepter sa vision. Car, à mon sens, toutes les choses de ce monde sont des miracles. Dans *Be hamin sâdegui* et même dans mon dernier film, qui n'est pas encore sur les écrans, *Ye habbeh ghand*, je conçois le monde de ce point de vue: tout a un sens et rien n'est répétitif même dans la vie quotidienne. Dans ces deux films, il n'existe aucun événement extraordinaire et c'est à travers un monde réel et tout à

fait naturel que vous devez trouver le sens.

Dans *Be hamin sâdegui*, la femme occupe la place principale et le regard est entièrement porté sur elle. Pourquoi la placez-vous au centre de votre film? A votre avis, pouvons-nous envisager en Iran un cinéma féminin, qui s'occupe spécifiquement du monde des femmes?

Pourquoi pas. Les femmes forment la moitié de la population, et dans notre société plus ou moins traditionnelle, ces dernières et en particulier les femmes au foyer jouent un rôle remarquable, pourtant on ne s'occupe pas suffisamment de leurs soucis. Pour ce qui est de nos films, ils ne s'intéressent qu'aux femmes qui sont actives en dehors de la maison car elles offrent un aspect visuel plus charmant, et donc celles qui restent chez elles et s'occupent du mari et des enfants sont tout à fait oubliées. Pour moi, elles sont «les dévouées silencieuses de la société». Je dois faire remarquer ici que, dans ce film, j'essaie d'aller au-delà des questions féministes et je tente de faire le récit d'une question essentielle, c'est-à-dire la solitude de l'être humain. Dans mon film, je considère la solitude de deux points de vue, optimiste et pessimiste. L'optimisme définit essentiellement le monde des croyants en Dieu. Dieu est capable de remplir notre solitude et de nous offrir la paix, mais ceux qui ne croient pas en Lui tentent en vain d'échapper à leur solitude. J'ai donc voulu montrer la solitude humaine et le confort que peut retrouver l'homme en se retournant vers la source, vers Dieu.

Ainsi nous ne pouvons pas trouver de thèmes féministes pour votre film, dans le sens où vous avez voulu par exemple défendre la cause des femmes?

Non. Je n'avais pas de souci féministe ou l'intention de condamner le personnage masculin de mon histoire. J'accepte cependant le fait que la manière dont j'ai traité le film peut créer de tels malentendus.

> Une œuvre artistique réussie est celle qui invite son lecteur à prendre part à la production d'un sens nouveau. L'auteur, en relatant sincèrement ses expériences, les transmet à son public et celui-ci les combine avec les siennes pour aller plus loin que le réalisateur même.

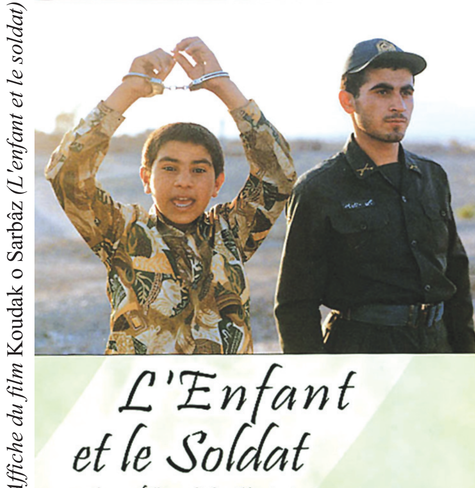
Que diriez-vous de cet avis d'une partie du public qui trouve vos films trop lents, donc parfois ennuyeux et compliqués?

Je n'admets pas ce jugement. Mes films ont déjà attiré un public nombreux. Il faut peut-être poser autrement la question. Il s'agit de l'habitude des spectateurs à voir des films. Les gens qui viennent au cinéma pour regarder mes films en sortent satisfaits, le nombre des ventes des CD



Affiche du film Be hamin sâdegui *(Aussi simple que cela)*





Affiche du film Koudak o Sarbâz *(L'enfant et le soldat)*

et DVD de ces films peut confirmer mes propos. Si dans certains cas, je n'ai pas réussi à absorber le grand public, c'est à cause du goût du peuple iranien pour une certaine forme de cinéma. L'habitude culturelle d'une nation ne change pas d'une nuit à l'autre; c'est à chacun de nous de faire de son mieux pour apporter des changements à cette condition.

D'autre part, je me suis récemment rendu compte que l'espace dans lequel est regardé un film est important. Si nous sommes chez nous et qu'en même temps nous soyons pris par d'autres occupations, naturellement, il est difficile de se concentrer sur l'histoire et de bien la suivre. Un bon film doit être vu avec concentration, les films qui peuvent être vus partout et dans n'importe quelle situation ont sans doute un problème. Quant au financement de mes films, j'ai la chance de profiter des investisseurs gouvernementaux. D'autre part, certains de mes films vendus à l'étranger rendent possible le remboursement de l'investissement.



Une scène de Zir-e nour-e mâh *(Sous le clair de lune)*

Comment définirez-vous le spectateur actuel du cinéma iranien? Cherche-t-il avant tout à se divertir, ou a-t-il des motivations plus sérieuses?

Je dois d'abord préciser que le cinéma sérieux et significatif n'est pas forcément vide de divertissement. Je crois qu'on peut même trouver du sens au cœur même du divertissement. Donc, c'est l'attraction qui est importante. Nous devons savoir de quelle manière parler pour attirer l'attention du public. Le sens et le sérieux ne sont pas des choses que vous mettez de force dans votre film. Le sens vient de votre compréhension du monde. Donc, n'est pas art ce que vous n'avez pas compris vous-même. La parole de l'artiste doit être engagée et non pas empruntée. C'est de cette manière qu'on peut attirer le spectateur. Si nous respectons tous les éléments et toutes les techniques de tournage, un film significatif peut aussi être intéressant. Il y a également un détail: une partie du public ne se rend pas au cinéma et préfère regarder les films chez soi. Nous ne connaissons donc pas la totalité du public. A mon avis, en Iran, le cinéma a perdu une grande partie de son public. Aujourd'hui, même ceux qui ne cherchent qu'à se divertir ne sont pas satisfaits des films actuellement portés à l'écran.

Et quelle votre solution pour remédier à cette condition? Comment

pouvons-nous élever le niveau du cinéma?

Je crois que tous les secteurs médiatiques d'une société doivent travailler ensemble. Si on compare le média au corps humain, son cerveau est le livre, ses mains sont le cinéma et la presse, et ses jambes sont la télévision et la radio. C'est évident qu'en déplaçant la place des membres du média, le système culturel tombera en panne. Nous savons par ailleurs que les problèmes culturels ne sont pas résolus en un seul jour. D'où la différence entre la culture et l'économie par exemple.

Pour en revenir à vos films, pourquoi n'utilisez-vous pas des acteurs célèbres ou professionnels?

Mon goût pour le réalisme m'a conduit à cela parce que je tiens à ce que le spectateur accepte l'acteur comme un personnage réel et non pas comme quelqu'un qui joue un rôle. Mais au fur et à mesure j'ai décidé, surtout dans mon dernier film, d'utiliser trois groupes d'acteurs: les acteurs qui jouent pour la première fois, les acteurs expérimentés qui ne sont pas célèbres, et les acteurs célèbres.

Y a-t-il des réalisateurs étrangers (en particulier français) ou iraniens qui vous aient influencé dans le cinéma?

Oui, il y a de nombreux réalisateurs que j'apprécie comme par exemple, Kubrick et Kurosawa, ou, parmi les Français, Truffaut, Godard et Luc Besson. En Iran aussi, il y a de nombreux metteurs en scène qui m'intéressent même si c'est uniquement l'un de leurs films qui m'a attiré.

D'après vous, avons-nous une politique culturelle pour le cinéma en Iran?

Après la Révolution islamique, le gouvernement a beaucoup investi pour le cinéma. Evidemment, le cinéma moderne iranien est né de la Révolution. Avant celle-ci, le cinéma était en train de disparaître, et c'est après la Révolution que le cinéma a trouvé un nouveau souffle. Beaucoup de cinéastes, célèbres aujourd'hui sur la scène internationale comme Kiârostami ont tourné leurs premiers films avec le budget de l 'Etat. Mais malheureusement, nous n'avons jamais eu un système précis pour l'aide étatique qui puisse cibler les dépenses et empêcher le gaspillage de ce budget.

> L'espace dans lequel est regardé un film est important. Si nous sommes chez nous et qu'en même temps nous soyons pris par d'autres occupations, naturellement, il est difficile de se concentrer sur l'histoire et de bien la suivre. Un bon film doit être vu avec concentration, les films qui peuvent être vus partout et dans n'importe quelle situation ont sans doute un problème.

Et quelle place occupe aujourd'hui



Une scène de Kheyli dour, kheyli nazdik *(Si loin, si près)*





Affiche du film Ye habbeh ghand (*Un morceau de sucre*)

le cinéma iranien chez le spectateur étranger?

Le cinéma iranien est différent sous plusieurs aspects des autres cinémas du monde. Par ses limites de représentation, il offre au spectateur étranger de nouvelles manières de présentation des choses. Le sexe et la violence n'y sont pas montrés, et le manque des techniques cinématographiques développées a donné une image simple et adoucie du cinéma iranien. Mais il y a déjà quelques années que le cinéma iranien a recommencé à s'affaiblir à cause de la répétition des expériences précédentes et du manque de nouveauté.

Aujourd'hui, je trouve que mon devoir le plus important est de sensibiliser le spectateur à son entourage. A mon avis, la négligence est le pire malheur de l'homme, et est d'ailleurs considérée comme un grand péché dans notre religion. Par négligence j'entends ce manque de curiosité, montré par la satisfaction de l'homme fier de ses savoirs. Je pense donc que ce que je peux faire, c'est d'éveiller le spectateur à ce qui l'entoure.

Pouvez- vous nous parler un peu de votre dernier film qui sera à l'écran au Festival de Fajr, *Ye Habbeh Ghand*?

Ce film raconte une histoire tout à fait iranienne; elle se passe dans un petit jardin. Les membres d'une famille traditionnelle se réunissent pour marier la fille cadette au garçon de la famille voisine. Les noces procurent l'espace de quelques jours l'occasion de diminuer la distance culturelle et de classe entre les deux familles...

Et pour dernière question, pourrions-nous connaître le souci actuel de Rezâ Mirkarimi?

Aujourd'hui, je trouve que mon devoir le plus important est de sensibiliser le spectateur à son entourage. A mon avis, la négligence est le pire malheur de l'homme, et est d'ailleurs considérée comme un grand péché dans notre religion. Par négligence j'entends ce manque de curiosité, montré par la satisfaction de l'homme fier de ses savoirs. Je pense donc que ce que je peux faire, c'est d'éveiller le spectateur à ce qui l'entoure. Et le monde qui nous entoure peut être le monde banal de tous les jours. Nous devons changer notre regard et prendre en considération l'âme qui se trouve dans chaque élément. En regardant le monde de cette manière, en restant curieux et en comprenant son rapport avec le monde, le spectateur se posera cette question: «Que dois-je faire ?» et y répondra avec son intellect. Sa volonté lui procurera ensuite une conduite personnelle et cette conduite deviendra son comportement social. Et la société peut s'améliorer de cette manière. ■

Entretien avec Mohammad-Ali Fârsi, documentariste

Djamileh Zia

Le film de Mohammad-Ali Fârsi intitulé *Haghighat-e gomshodeh* (La vérité perdue) a reçu le prix du meilleur long métrage au 4e festival de films documentaires de Téhéran *Cinemâ Haghighat* (ou *Cinéma Vérité*) qui a eu lieu du 8 au 12 novembre 2010. Ce docudrame beau et poétique commence par l'évocation d'un livre en un unique exemplaire, *The Great Omar,* décoré avec des pierres précieuses, qui sombra avec le Titanic.[1] Le contenu du livre était la traduction d'Edward Fitzgerald des quatrains d'Omar Khayyâm. Dans son film, M.-A. Fârsi met en parallèle l'état d'esprit de Khayyâm et de Fitzgerald, et la société dans laquelle ils vivaient.



Mohammad-Ali Fârsi

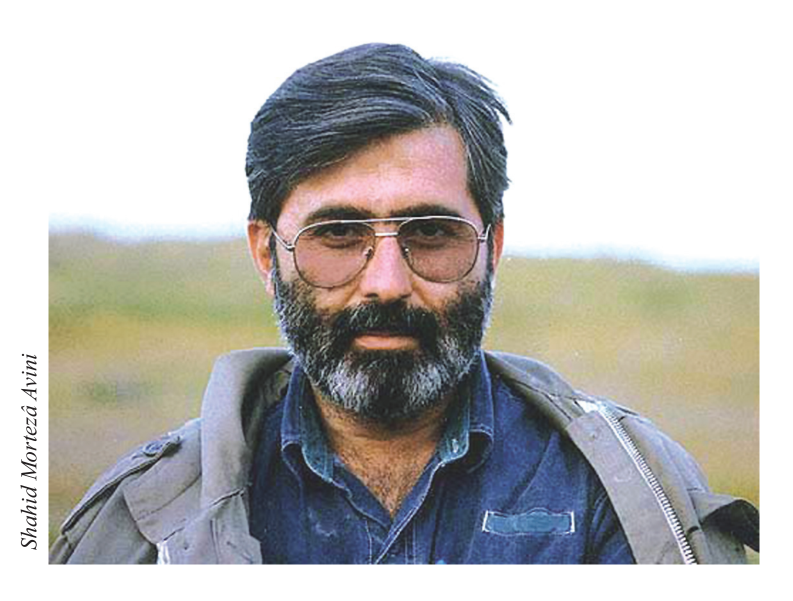
Djamileh Zia: M. Fârsi, il y a très peu d'informations sur vous dans les revues et sur l'internet. Merci de vous présenter à nos lecteurs.

Mohammad-Ali Fârsi: Il y a peu d'informations sur moi comme sur la plupart des documentaristes, parce que les réalisateurs des films documentaires ne sont pas aussi médiatiques que les stars de cinéma ou les réalisateurs de films de fiction. J'ai fait des études de cinéma à la faculté rattachée à la Télévision iranienne avec une spécialisation sur l'écriture de scénarii. J'ai été ensuite embauché par la Télévision iranienne, que j'ai quittée quand j'ai pris ma retraite l'année dernière. Je n'ai fait que des documentaires pendant toute ma carrière professionnelle.

D. Z.: Pourriez-vous nous énumérer quelques uns des documentaires que vous avez réalisés?

M.-A. F.: Pendant une dizaine d'années, je n'ai fait que des films sur la guerre Irak-Iran. Je faisais partie du groupe dirigé par Mortezâ Avini, qui a créé la série de documentaires intitulée *Ravâyat-e fath* (Récit de la conquête). J'ai poursuivi ma collaboration avec ce groupe six ou sept ans après la mort de M. Avini. J'ai ensuite repris mon travail à la Télévision où j'ai réalisé une série de documentaires intitulée *Mohâjerân* (Les immigrés). Chaque film de cette série présentait un Iranien (ou une Iranienne) qui avait migré en Europe. Ensuite, j'ai refait des documentaires en rapport avec la guerre Irak-Iran. C'était une série intitulée *Ghesseh-hâye jang* (Les histoires de la guerre). *Haghighat-e gomshodeh* a été mon premier documentaire ayant un thème littéraire. J'ajoute entre parenthèses que le sujet de ce film m'est venu à l'esprit après une conversation que j'ai eue avec un Iranien résidant en Grande Bretagne. Actuellement, je suis en train de terminer un documentaire où je mets en parallèle, comme dans mon film précédent, la vie d'un grand poète iranien et celle du traducteur de l'œuvre de ce poète; il s'agit de Hâfez et d'Henri de Fouchécour.

D. Z.: Je me souviens que la série *Mohâjerân* était regardée par beaucoup de téléspectateurs lors de sa diffusion par la Télévision d'Iran. Quelle


Shahid Mortezâ Avini

a été votre motivation pour choisir ce thème?

M.-A. F.: C'était l'un de mes soucis personnels depuis longtemps. Mortezâ Avini avait commencé à réaliser une série de documentaires intitulée *Sarâb* (Mirage) au cours des années 1980, lors de la deuxième grande vague de départ des Iraniens à l'étranger après la Révolution de 1979, alors que nous étions en guerre. Au cours de cette période, une grande partie des Iraniens qui avaient fait des études universitaires a quitté l'Iran et s'est installée en Europe, aux Etats-Unis, au Canada. Avini avait envie de montrer que ces Iraniens n'avaient pas toujours réussi à avoir une vie heureuse dans les pays où ils s'étaient installés. Il voulait également tenter de montrer les principales raisons qui les avaient poussés à quitter l'Iran. La série *Mohâjerân* était en quelque sorte la poursuite du projet non terminé de M. Avini. Cette série a eu un succès auquel je ne m'attendais pas, et j'ai été surpris de constater que la plupart des spectateurs ont conclu, en regardant cette série, que pour réussir dans la vie il valait mieux quitter l'Iran, alors que je n'avais pas voulu montrer cela.

> Ce que je veux transmettre comme message aux jeunes Iraniens, c'est que le secret de la réussite et du bonheur n'est pas quelque part ailleurs, et qu'ils peuvent réussir même en restant en Iran, s'ils ont confiance en leurs capacités.

D. Z.: Est-ce que vraiment tous les Iraniens immigrés que vous avez filmés ont réussi dans leur vie?

M.-A. F.: Non. Et ceux qui ont réussi ont payé un prix très fort pour cela, parce qu'ils ont dû supporter le fait de vivre loin de leur pays d'origine. Nombreux sont les Iraniens qui ont réussi dans leur vie professionnelle mais qui sont déprimés et vivent avec la nostalgie de l'Iran. Certains d'entre eux ont même perdu leur équilibre psychique. Mais ceux qui ont vu ces films en Iran n'ont pas perçu les difficultés que leurs compatriotes avaient dû surmonter; ils n'ont vu que les aspects positifs de la vie de ces gens. La Télévision iranienne m'a proposé de compléter cette série avec des films sur les Iraniens qui se sont installés aux Etats-Unis et au Canada (parce qu'ils sont apparemment plus en difficulté que ceux installés en Europe), mais j'ai refusé et j'ai décidé de compléter cette série d'une autre manière, en faisant des films sur les Iraniens qui ont réussi leur vie en restant en Iran. Par exemple, nous avons actuellement en Iran un très bon chirurgien de l'appareil digestif, très connu dans tout le Moyen Orient, qui est natif d'un petit village et vient d'une famille pauvre où l'on garde des moutons, mais lui a poursuivi ses études et a réussi dans sa vie. Ce que je veux transmettre comme message aux jeunes Iraniens,

c'est que le secret de la réussite et du bonheur n'est pas quelque part ailleurs, et qu'ils peuvent réussir même en restant en Iran, s'ils ont confiance en leurs capacités.

D.Z.: Vous avez évoqué à plusieurs reprises Mortezâ Avini. Je précise pour nos lecteurs que M. Avini fut tué en avril 1993 alors qu'il préparait un film sur les soldats disparus lors de la guerre Irak-Iran. Il était en train de filmer dans les zones de combat, et il a marché sur une mine antipersonnel. Pourriez-vous nous parler du groupe qui préparait les films de la série *Ravâyat-e fath*?

M.-A. F.: Ce groupe était au départ formé par des volontaires, réunis au sein du groupe *Jahâd-e Sâzandegui* (organisme dédié au développement rural) de la Télévision iranienne, qui sont partis au front pour filmer ce qui s'y passait. A mon avis, les documentaires de la série *Ravâyat-e fath* sont les films les plus sincères et les plus approfondis sur la guerre entre l'Iran et l'Irak. Cette série a eu elle aussi un grand succès auprès des téléspectateurs iraniens. Et je dois dire que la Télévision d'Iran l'a diffusée dans de bonnes conditions, c'est-à-dire le soir, en fin de semaine, sans interrompre le film par des publicités. Les parties diffusées au cours de la guerre avaient une teneur épique, insufflaient l'espoir; les aspects négatifs de la guerre (les morts, les destructions) n'étaient pas montrés, pour ne pas faire baisser le moral des Iraniens. Quand la guerre fut terminée, Avini a eu envie de traiter ces sujets qui n'avaient pas été abordés. Il voulait surtout essayer de montrer ce qui avait été différent dans cette guerre par rapport aux autres guerres qui avaient eu lieu dans le monde. Une fondation, appelée *Moassesseh-ye farhangui-ye ravâyat-e fath* (Institut culturel du Récit de la conquête) fut créée pour aider Avini à réaliser son projet.

> Dans son film, M.-A. Fârsi met en parallèle l'état d'esprit de Khayyâm et de Fitzgerald, et la société dans laquelle ils vivaient.

D. Z.: Est-ce que cet Institut existe encore?

M.-A. F.: Il fait maintenant partie du groupe *Bassij* des Gardiens de la révolution (*Sepâh-e Pâsdârân*), mais son



Mortezâ Avini (en bas à droite) et son équipe

travail s'est modifié au fil du temps.

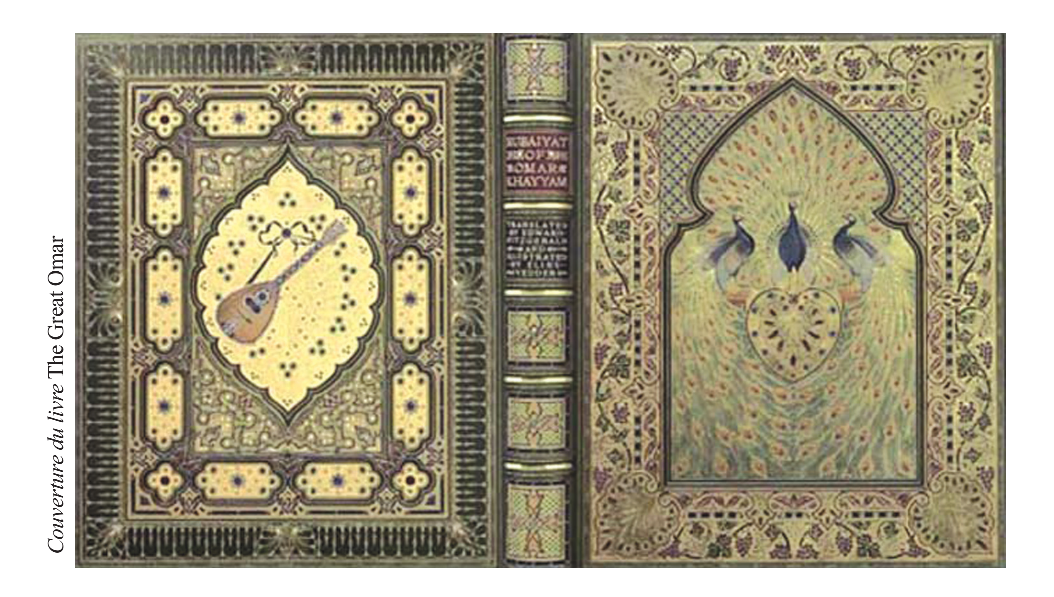
D. Z.: Revenons à votre film *Haghighat-e gomshodeh*. C'est un film très beau, avec des images en trois dimensions, et une narration poétique très émouvante. Est-ce votre spécialisation dans l'écriture de scénario qui vous a poussé à donner une telle structure narrative à ce film?

M.-A. F.: J'ai appris par expérience que quand on raconte une histoire, on a beaucoup plus de succès auprès des spectateurs. L'être humain a aimé les histoires dès le début de sa création. Même le Coran est rempli d'histoires. Ce genre de documentaire, que l'on appelle *Docudrama* en anglais (ou docudrame en français) a réussi à faire sa place dans le monde depuis une cinquantaine d'années, et attire beaucoup de spectateurs. On peut même aborder des questions très sérieuses avec.

D. Z.: Pourquoi avez-vous intitulé votre film *La vérité perdue*? De quelle vérité s'agit-il?

M.-A. F.: Il y deux personnages principaux dans ce film, qui sont Omar Khayyâm et Edward Fitzgerald. Khayyâm avait de son vivant des relations difficiles avec les représentants officiels de l'islam, car ces gens avaient une conception obtuse de la religion et considéraient que Khayyâm était impie et athée. Fitzgerald avait des relations difficiles avec l'Eglise, à tel point qu'il ne fut pas enterré dans le caveau familial situé dans le cimetière de l'Eglise du village (sa tombe est dans sa résidence). J'ai voulu mettre en parallèle, à travers l'histoire de ces deux hommes, deux périodes historiques au cours desquelles le véritable Dieu s'est perdu dans les méandres des paroles et des écrits des représentants officiels de la religion. Le titre du film est une allusion à cela.

J'ai voulu mettre en parallèle, à travers l'histoire de ces deux hommes, deux périodes historiques au cours desquelles le véritable Dieu s'est perdu dans les méandres des paroles et des écrits des représentants officiels de la religion. Le titre du film est une allusion à cela.



Couverture du livre The Great Omar

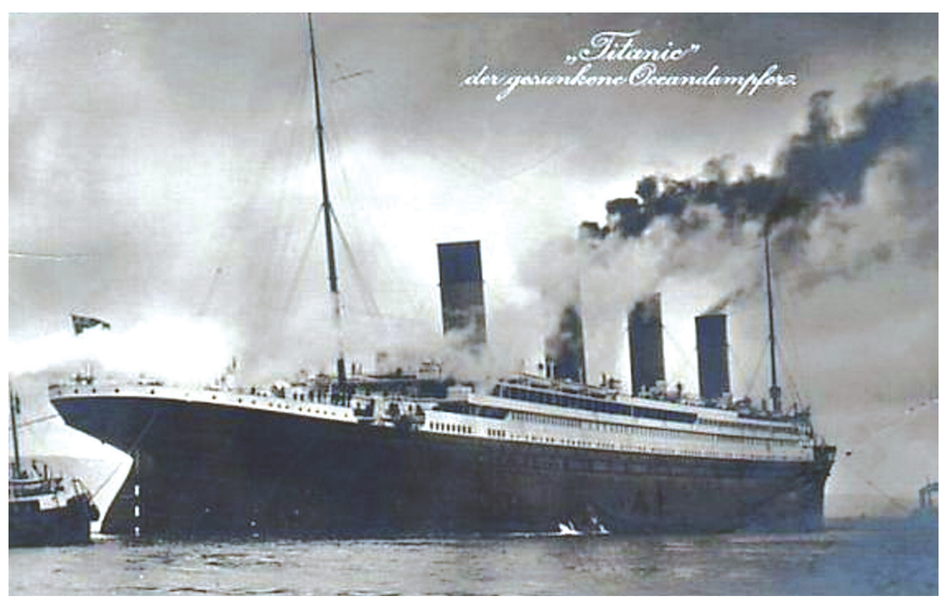


Photo du Titanic

D. Z.: Je n'ai pas compris cela quand j'ai regardé le film. J'ai pensé à une vérité quelconque enfouie dans le livre que vous évoquez, et qui aurait été perdue à jamais quand le Titanic a sombré.

M.-A. F.: C'est une imperfection du film. Un film doit pouvoir transmettre ce qu'il veut dire tout seul, sans qu'il soit nécessaire d'avoir recours aux explications du réalisateur.

D. Z.: Est-ce que votre film sur Hâfez et Henri de Fouchécour sera un docudrame aussi?

M.-A. F.: Oui, ce genre de narration est la base de mon travail.

D. Z.: Avez-vous choisi un titre pour ce film?

M.-A. F.: Pour l'instant, il est intitulé *Majnoun* (Le fou), mais cela changera peut-être. J'ai choisi ce titre pour mettre en parallèle, là encore, la vie et l'œuvre de ces deux hommes. Le mot *Majnoun* peut être une évocation métaphorique des poèmes de Hâfez, où le thème de l'amour est omniprésent[2]; en même temps, ce mot peut décrire l'amour fou d'Henri de Fouchécour pour Hâfez. Fouchécour a consacré près de la moitié de sa vie à la

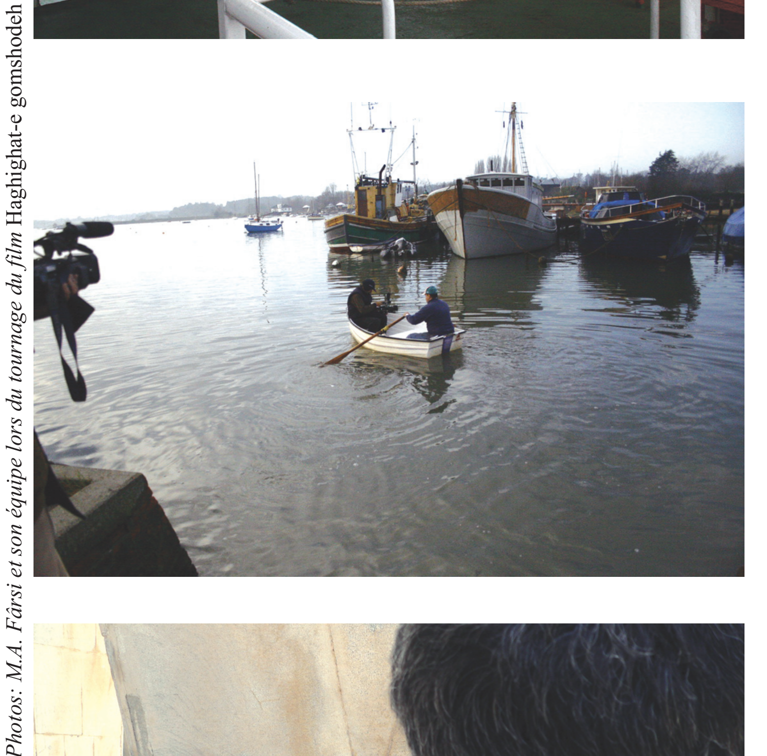
Le mot *Majnoun* peut être une évocation métaphorique des poèmes de Hâfez, où le thème de l'amour est omniprésent; en même temps, ce mot peut décrire l'amour fou d'Henri de Fouchécour pour Hâfez. Fouchécour a consacré près de la moitié de sa vie à la traduction des poèmes de Hâfez, et dit lui-même que traduire ces poèmes n'était en fait qu'un prétexte pour vivre avec ce grand poète.

traduction des poèmes de Hâfez, et dit lui-même que traduire ces poèmes n'était en fait qu'un prétexte pour vivre avec ce grand poète.

D. Z.: Comptez-vous projeter ce film quelque part, ou dans des festivals?

M.-A. F.: Ce film est une commande du Centre du développement du cinéma







Photos: M.A. Fârsi et son équipe lors du tournage du film Haghighat-e gomshodeh

documentaire et expérimental (*Markaz-e gostaresh-e sinéma-ye mostanad va tajrobi*). C'est donc ce centre qui décidera des lieux où il sera projeté. De toute façon les documentaires en Iran n'ont aucun acheteur privé.

D. Z.: Puisque nous avons évoqué les festivals, je voudrais vous demander votre avis sur le festival de films documentaires de Téhéran, qui existe depuis quatre ans.

M.-A. F.: Cette année, le festival *Cinemâ Haghighat* n'était pas aussi bien organisé que les années précédentes, peut-être parce que les responsables n'avaient pas l'expérience nécessaire car c'était la première année où ils avaient cette responsabilité. Les années précédentes, il y avait beaucoup plus de spectateurs. Cette année, je trouve que les organisateurs ont eu tendance à politiser le festival, en particulier quand ils ont inauguré le lieu de diffusion permanente de documentaires au cinéma *Sepideh*, et c'est dommage parce que trop politiser les choses nuit à la qualité du festival. Mais dans l'ensemble - et je ne dis cela parce que j'y ai reçu un prix – je trouve que le festival *Cinemâ Haghighat*, malgré son jeune âge, jouit d'un crédit et d'une considération mondiale beaucoup plus importants que le festival *Fajr* de Téhéran.

D. Z.: M. Fârsi, je vous remercie d'avoir accordé cet entretien à *La Revue de Téhéran*.

M.-A. F.: Merci à vous. ■

---

1. *The Great Omar*, dans lequel plus de mille pierres précieuses étaient incrustées, fut édité par la maison d'édition *Sangorski & Sutcliffe*.
2. Majnoun est le surnom de l'amoureux légendaire de Leyli. L'histoire de Leyli et Majnoun est aussi connue en Iran que celle de Roméo et Juliette en Europe.

Le cinéma iranien dans le monde

Afsâneh Pourmazâheri

De la création du cinéma à Paris par les frères Lumière en 1895 jusqu'à l'arrivée de cinématographe en Iran sous le règne du roi Mozaffareddin Shâh en 1900, il a fallu attendre quelques années. Malgré cela, il fallut encore attendre avant de voir sur les écrans des productions iraniennes, étant donné que les salles obscures accueillirent pendant longtemps des films étrangers sous-titrés en persan. En 1929, la première production cinématographique iranienne fut réalisée par Ovanes Oganians et intitulée *Abi va Rabi*. Ce film muet remporta un grand succès. C'était malgré tout insuffisant pour rivaliser avec les standards du cinéma européen. Ce fut seulement en 1932 qu'Abdolhossein Sepantâ fit paraître le premier film sonore de l'histoire du cinéma iranien, *Dokhtar-e lor* (La fille lore). Pendant longtemps, le cinéma iranien continua à suivre le modèle des films européens sans tenir compte des spécificités nationales. De fait, ces films ne pouvaient guère être appréciés en dehors de l'Iran. Dans les années quarante, le cinéma vécut une période d'épanouissement en Iran et devint plus populaire, mais sans être pour autant capable de relever le défi de l'originalité. Ce ne fut qu'avec l'arrivée des grandes figures du cinéma iranien comme Samuel Khâchikiân, Houshang Kâvousi, Ebrâhim Golestân, Sohrâb Shahid-Sâles, Ali Hâtami et Fereydoun Rahnamâ que les films iraniens commencèrent à présenter aux spectateurs des récits filmés typiquement iraniens et à se faire connaître à l'étranger. Les aspects socio-culturels purement iraniens et la finesse de ses réalisateurs ont petit à petit fait du cinéma iranien un cinéma d'auteur dont l'Occident devint très vite friand, et qui a pu se distinguer ainsi du reste de la production mondiale. Ce mouvement fut plus tard complété par un nouveau courant des années cinquante représenté notamment par Dâriush Mehrju'i, Masoud Kimiâ'i, Bahrâm Beizâ'i et par de jeunes cinéastes assidus comme Majid Majidi, Ebrâhim Hâtamikiâ et Abolfazl Jalili. C'est ainsi que le cinéma iranien accéda aux festivals internationaux et remporta de nombreux prix de réalisation, grâce entre autres à l'originalité des sujets traités et à l'acuité du regard des metteurs en scène et des scénaristes.

Il faut savoir que le contexte socio-culturel iranien et les problèmes budgétaires n'ont jamais facilité le travail des cinéastes. C'est pourquoi la production de films suffisamment percutants pour remporter des prix internationaux et pour rivaliser avec les productions étrangères n'est pas chose aisée. C'est la raison pour laquelle le nombre de cinéastes iraniens présents sur la scène internationale varie peu d'une année sur l'autre. Pourtant, certains d'entre eux ont réussi à attirer l'attention des plus grands festivals



Photo extraite du film Dokhtar-e lor *(La fille lore) d'Abdolhossein Sepantâ*


Samuel Khâchikiân
Ali Hâtami
Houshang Kâvousi
Fereydoun Rahnamâ
Sohrâb Shahid-Sâles

Ce ne fut qu'avec l'arrivée des grandes figures du cinéma iranien comme Samuel Khâchikiân, Houshang Kâvousi, Ebrâhim Golestân, Sohrâb Shahid-Sâles, Ali Hâtami et Fereydoun Rahnamâ que les films iraniens commencèrent à présenter aux spectateurs des récits filmés typiquement iraniens et à se faire connaître à l'étranger.

internationaux, et même à toucher parfois le grand public occidental. Parmi ces derniers, Madjid Majidi, candidat aux Oscars 1998 pour son film *Avâz-e Gonjeshkhâ* (Le chant des moineaux) et Abbâs Kiârostami, Palme d'or du festival de Cannes en 1997 pour son *Ta'm-e guilâs* (Le goût de la Cerise), constituent deux grands moments du cinéma iranien dans le monde.

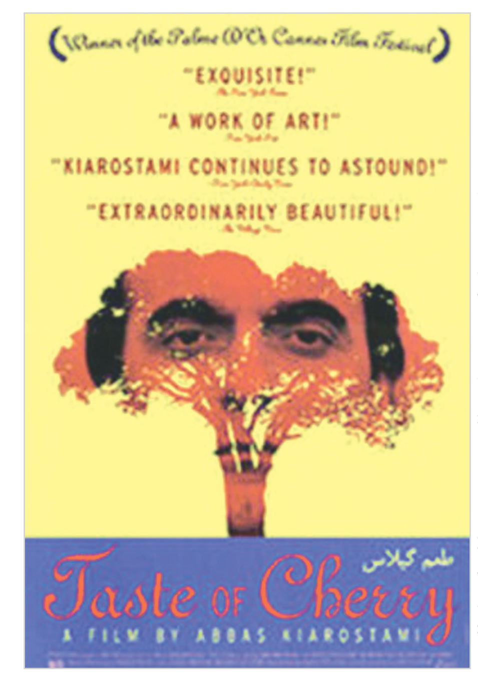
Dans les années 1950, on commença officiellement à censurer les films par l'intermédiaire d'un comité spécial. Ce qui prit l'allure d'une provocation à l'encontre des milieux artistiques incita en 1969 les cinéastes à imaginer un cinéma progressiste (*sinemâ-ye motefâvet*) soutenu par des réalisateurs engagés dans la critique sociale et politique de l'Iran de l'époque. Ce nouvel élan du cinéma iranien a d'ailleurs son film-manifeste, le chef-d'œuvre de Dâriush Mehrju'i, *Gâv* (La vache) interdit initialement dans le pays, mais projeté après son succès au festival du film de Venise. *Gâv* fut ensuite projeté au festival de Cannes (après six années d'absence) et à Chicago en 1971. Dix ans avant cette date, en 1961, l'Iran s'était présenté pour la première fois au festival de Cannes avec le court métrage de Mostafâ Farzâneh intitulé *Kourosh-e Kabir* (Cyrus le grand). Trois ans plus tard, Ahmad Faroughi Qâdjâr présenta son court métrage, *Tolou-e Fadjr* (Le lever du matin), qui remporta le prix du haut comité technique. Dans la même année,

le premier long métrage iranien *Shab-e Ghouzi* (La nuit du bossu) fut également présenté par les soins de Farrokh Ghaffâri. A la suite de son premier film à Cannes en 1972, Mehrju'i présenta *Postchi* (le Facteur) qui fut son deuxième succès.

Le cinéma iranien a d'ailleurs régulièrement été présent à Cannes, du moins, depuis 1972 avec *Shahr-e Khâkestari* (La ville grise) de Farshid Mesghâli et *Shâzdeh Ehtedjâb* (Le prince Ehtedjâb) de Bahman Farmânârâ qui passa sur les écrans en 1975, et par la suite en 1979 avec *Sâyeh-hâye boland-e bâd* (Les longues ombres du vent) de Bahman Farmânârâ; en 1980 *Chortkeh-e târâ* de Bahrâm Beizâ'i et *Nazm* (L'Ordre) de Sohrâb Shahid-Sâles; en 1981 *Defâ az Hagh* (Défendre son droit) de Râfegh Pouyâ; en 1988 *Khâstegârân* (Les prétendants) de Ghâsem Ebrâhimiân; en 1991 *Dar Koucheyây-e Eshgh* (Dans les allées de l'amour) de Khosrow Sinâ'i; en 1992 *Zendegi va digar hich* (La vie et rien d'autre) d'Abbâs Kiârostami et *Bedouk* de Majid Majidi; en 1993 *Zire derakhtân-e Zeytoun* (Sous les oliviers) d'Abbâs Kiârostami et *Zynat* d'Ebrâhim Mokhtâri; en 1995 *Nobat-e Asheghi* (Le tour d'être amoureux) et *Salâmcinemâ* (Bonjour le cinéma) et *Bâdkonak-e sefid* (Le Balon blanc); en 1996 *Gabbeh*; en 1997 *Ta'm-e Guilâs* (Le goût de la cerise) d'Abbâs Kiârostami; en 1998 *Sib* (La pomme) de Samirâ Makhmalbâf, *Gonâh-e Avval* (Le premier péché) de Fahimeh Sorkhâbi et *Ghessehhây-e Kish* (Les histoires de Kish) de Nâsser Taghvâ'i; en 2000 *Takhteh siâh* (Le tableau noir) de Samirâ Makhmalbâf, *Zamâni barâ-ye masti-e asb-hâ* (Un temps pour l'ivresse des chevaux) de Bahman Ghobâdi et *Jom'eh* (Le vendredi) d'Hassan Yektâh Panâh; en 2001 *Safar-e Ghandehâr* (Le voyage de Ghandehâr), *A b c afrighâ* (A B C Afrique) d'Abbâs Kiârostami, *Zir-e nour-e mâh* (Sous le clair de lune) de Rezâ Mirkarimi, *Gharibeh va Boumi* (L'étranger et l'autochtone) d'Ali Mohammad Ghâsemi; en 2002 *Bemâni* de Dariush Mehrju'i, *Avâz-hâye sarzamin-e mâdariam* (Les chants de ma patrie maternelle) de Bahman Ghobâdi; en 2003 *Panj asr* (Les cinq soirs) de Samirâ Makhmalbâf, *Talây-e sorkh* (L'or rouge), *Nafas-e Amigh* (Inspiration profonde) de Parviz Shahbâzi et *Do fereshteh* (Les



Photo extraite du film Avâz-e Gonjeshkhâ *(Le chant des moineaux) de Madjid Majidi*



Affiche du film Ta'm-e guilâs *(Le goût de la Cerise) de Abbâs Kiârostami*



Affiche du film Bemâni *de Dariush Mehrju'i*

deux anges) de Mohammad Haghighat; en 2004 *Panj* (Cinq) et *Dah rouy-e dah* (Dix sur dix) d'Abbâs Kiârostami, *Khâb-e talkh* (Le sommeil amer) de Mohsen Amir Yousefi, *Gâvkhoun*i de Behrouz Afkhami; en 2005 *Yek shab* (Une nuit) de Niki Karimi et *Jazireh-ye ahani* (L'île en fer) de Mohammad Rasoulof; en 2007 *Geryeh-hâ* (Les pleurs) d'Abbâs Kiârostami, *Persepolis* et *Orâghchi* en 2008 et *Tarâneh-ye tanhâ'i-e tehrân* (La chanson de la solitude de Téhéran) de Sâmân Sâlvar furent les films iraniens projetés et appréciés et qui pour la plupart, ont remporté des prix prestigieux.

Depuis 1961, la présence iranienne sur la scène du festival de Cannes a été couronnée de 16 prix (en 46 ans donc) et Abbâs Kiârostami avec 8 projections de films est devenu le réalisateur iranien le plus présent.

En bref, depuis 1961, la présence iranienne sur la scène du festival de Cannes a été couronnée de 16 prix (en 46 ans donc) et Abbâs Kiârostami avec 8 projections de films est devenu le réalisateur iranien le plus présent. Grâce à ses chefs-d'œuvre, il remporta plusieurs prix dont la Palme d'or pour *Ta'm-e Guilâs* et le prix Rossellini pour son film *Zendegui va bas* (La vie et rien d'autre).

En 2009, Bahman Ghobâdi avec *Che kasi az gorbeh-hâ khabar dârad?* (Qui a des nouvelles des chats?) et Shahrâm Aleidari avec *Zemzemeh bâ bâd* (Murmure avec le vent) furent les seuls représentants iraniens. En 2010, pour la 9ème fois, Abbâs Kiârostami participa à Cannes avec son film *Kopi barâbar-e asl* (Copie conforme).

Il faut également souligner que le festival de Cannes a fourni l'occasion aux cinéastes iraniens de manifester leur présence au sein du monde de l'art en général. Cannes n'a bien entendu pas été le seul festival international fréquenté par les créateurs iraniens. Partout dans le monde, les films iraniens, uniques en leur genre, ont remporté de grands succès. En 1985, *Davandeh* (Le coureur) d'Amir Nâderi fut projeté dans beaucoup de festivals internationaux et *Jâddeh-hâye sard* (Les routes froides), réalisé par Massoud Jafari Jozâni passa sur les écrans au festival de Berlin en 1987. Amir Nâderi en 1989 remporta le succès du meilleur film du festival des trois continents de Nantes et Abolfazl Jalili sept ans plus tard avec *Yek dâstân-e vâghe'i* (Une histoire vraie) remporta le prix du meilleur film de ce même festival. Des cinéastes femmes et des actrices iraniennes ont par ailleurs attiré l'attention des critiques étrangers, dont Mâhâyâ Petrosiân qui gagna le prix de la meilleure actrice au festival international du film de Locarno et au festival mondial du film de Montréal en 2002; Pegâh Ahangarâni qui remporta le prix de la meilleure actrice au 23e

festival du Caire et Tarâneh Alidousti qui obtint le prix de la meilleure actrice au festival du film de Locarno en août 2002.

Ces succès internationaux permettent aussi aux réalisateurs iraniens d'améliorer l'image et la technique dans leurs films. D'après Mohammad Haghighat, cinéaste et critique iranien, plus les films iraniens sont appréciés à l'étranger, plus les cinéastes iraniens deviennent exigeants dans leur travail. Selon Bill Nicols, théoricien et historien de films documentaires, les films iraniens illustrent une critique sociale et politique de l'Iran actuel (quoique cet avis ne soit guère partagé par les réalisateurs eux-mêmes) et que la projection de films iraniens dans les festivals internationaux continue de susciter l'intérêt du public non professionnel en dehors de l'Iran. ■



Photo extraite du film Tarâneh-ye tanhâ'i-e tehrân *(La chanson de la solitude de Téhéran) de Sâmân Sâlvar*



Affiche du film Nafas-e Amigh *(Inspiration profonde) de Parviz Shahbâzi*



Affiche du film Davandeh *(Le coureur) d'Amir Nâderi*

La divinité de l'art persan chez un peintre comme Matisse

Sara Sadeghinia

C'est en particulier à partir du début du XVIIIe siècle que l'Occident s'intéressa de plus en plus à l'Orient. On assista alors à la publication de la première traduction française des *Contes des Mille et Unes Nuits* par Antoine Galland en 1704. Mais c'est Montesquieu qui attira l'attention du grand public avec ses *Lettres persanes* en 1721. On vit également l'influence du monde ottoman dans différents domaines tels que l'habillement, la musique, la littérature et l'ameublement. L'influence de l'Orient, mystérieux et riche, fut encore plus remarquable au XIXe siècle, en particulier marquant chez les artistes et les écrivains. L'orientalisme a donc influencé les différents mouvements picturaux de cette période. Les artistes se sont alors transformés en véritables explorateurs pour découvrir les cultures et l'univers de l'Orient. Mais chaque artiste traite les sujets de manière personnelle, avec ses propres techniques et savoir-faire.

▲*Fig. 1.* La famille du peintre, *huile sur toile, 1911, musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg*

Les thèmes orientalistes disparaissent peu à peu de la peinture au début du XXe siècle, mais pour Matisse, peintre du XXe siècle, le thème de l'orientalisme fut pourtant une révolution. L'évolution qui se produisit dans son art lors de sa rencontre avec l'Orient fut remarquable et définitive. Son attirance pour l'Orient s'est manifestée avant même son voyage au Maroc en 1912. La visite de la grande exposition d'art oriental à Munich en 1910 avait confirmé sa profonde attirance pour la beauté abstraite de l'art islamique, notamment de l'art persan (les tapis, les céramiques, etc.). Cette attirance fut encore renforcée par la découverte de l'Alhambra lors d'un voyage en Andalousie vers la fin de la même année. Pour lui, les tapis, les céramiques, et les motifs décoratifs des tissus, des tapisseries et du papier mural, en particulier, sont apparus comme des chefs-d'œuvre à l'égal des grandes œuvres picturales européennes.

Matisse désirait rapprocher son style de la réalité traditionnelle. Cette volonté s'inscrivait dans un mouvement plus général de "rappel à l'ordre", qui s'est développé à l'époque de la Première Guerre mondiale en Europe et qui s'est inscrit dans un retour vers le classicisme. Une telle volonté se montra ainsi chez beaucoup d'artistes, même parmi les modernistes les plus radicaux. Ainsi, à partir de 1917, Matisse rompit avec ses expérimentations «para-cubistes».

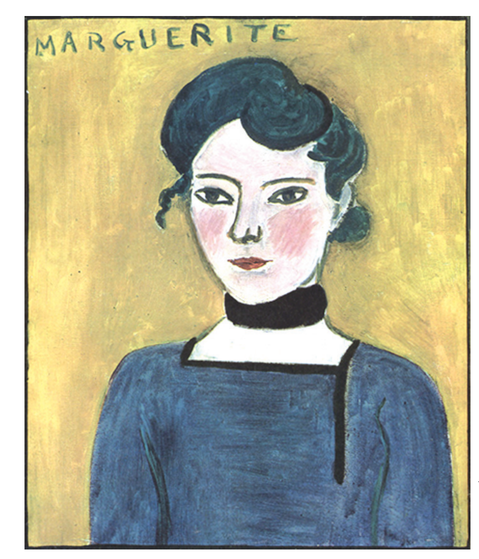


◄ *Fig. 2, Revêtement mural, Iran, XVIIe siècle céramique siliceuse.*

Les thèmes orientaux de Matisse en font l'héritier d'une tradition vivace dans la peinture française, illustrée essentiellement par Delacroix. Mais contrairement à Delacroix et à tous les peintres qui furent comme lui fascinés par l'Orient, Matisse n'essaie pas d'entretenir une illusion d'exotisme. Pour lui, l'art persan, en particulier la miniature persane, présentait toute la possibilité de ses sensations. Par ses techniques, cet art suggérait un espace plus grand et véritablement plastique. On voit cette impression dans le tableau *La famille du peintre*, en 1911: à gauche, on voit son épouse, au centre ses deux fils, habillés de la même façon (encore, une sorte de répétition des formes) et à droite, sa fille. Les coussins, le tapis, les motifs décoratifs, la tenture, les couleurs vivantes, sont tous présentés dans une composition géométrique et un langage pseudo-oriental.

Comme il le dit lui-même à ce propos: *«La révélation m'est toujours venue*

«La révélation m'est toujours venue de l'Orient. A Munich, j'ai trouvé une nouvelle confirmation de mes recherches. Les miniatures persanes, par exemple, me montraient toute la possibilité de mes sensations. Par ses accessoires, cet art suggère un espace plus grand, un véritable espace plastique.»



◄ *Fig. 3 Portrait de Marguerite, Musée Picasso Paris, 1907.*

de l'Orient. A Munich, j'ai trouvé une nouvelle confirmation de mes recherches. Les miniatures persanes, par exemple, me montraient toute la possibilité de mes sensations. Par ses accessoires, cet art suggère un espace plus grand, un véritable espace plastique.Cela m'aide à sortir de la peinture d'intimité. C'est assez tard que cet art m'a vraiment touché et j'ai compris la peinture byzantine devant les icônes de Moscou.»[1]

La toile du portrait de sa fille Marguerite (fig. 3), exécuté en 1906-1907, montre également l'influence de l'art persan. Selon Parissâ Shâd Ghazvini, ce portrait, par son exécution, rappelle l'un des personnages d'une céramique murale persane (fig. 2) que Matisse a vue au Louvre.



▲ *Fig. 4,* Odalisque à la culotte rouge*: Nice, 1924-1925 Nice, huile sur toile, 50 x 61cm Paris, musée national de l'Orangerie.*



▲ *Fig. 5,* Odalisque au fauteuil turc*: 1927-1928, huile sur toile, 60 x 73cm, Paris, musée d'Art moderne de la ville Paris.*

La période niçoise

L'influence de l'art persan est à remarquer dans une série de toiles de la période 1911-1930. Cette série est intimiste et met en scène la vie intérieure et les femmes orientales. En s'installant à Nice, au début des années 20, Matisse construisit une sorte de scène théâtrale dans son atelier. Cette scène possédait une atmosphère totalement orientale, avec tissus, tapis, et accessoires orientaux comme des braseros, moucharabiehs, sofas, coussins, paravents aux motifs d'arabesques… (fig. 5).

Son voyage au Maroc règne en maître sur la période niçoise, mais ce Maroc, comme le précise Pierre Schneider, spécialiste des œuvres de Matisse, ne relève ni de la réalité présente ni du souvenir, mais de la simulation. Matisse a nettement perçu la capacité de l'art islamique à pouvoir exprimer un idéal de beauté et d'harmonie, alors même qu'il est un art essentiellement décoratif, où la représentation humaine est en principe bannie, hormis dans la miniature persane. A propos de cette période, Marcel Sembat écrit, dès 1920:

«*Ces années de Nice marqueront dans l'œuvre de Matisse un moment suprême […]. Matisse n'a sacrifié, ni perdu aucune de ses énergies. Le coup de génie est d'avoir réussi à les discipliner.*»[2]

Au début des années 1920, à Nice, Matisse intègre dans son travail une figure mythique du monde islamique, *l'odalisque.* Il aborde ce thème dans un état d'esprit particulier: «*J'avais besoin de souffler, de me laisser aller au repos, dans l'oubli des soucis, loin de Paris. Les odalisques furent le fruit à la fois d'une heureuse nostalgie, d'un beau et*

vivant rêve et d'une expérience vécue quasiment dans l'extase des jours et des nuits, dans l'incantation d'un climat.»[3] (fig. 4 et 5).

Le rôle des motifs décoratifs dans les œuvres de Matisse

Les motifs décoratifs occupent une place importante parmi les moyens employés par Matisse pour communiquer ses sensations. Ils lui fournissent des éléments de construction qui se prêtent à différents usages picturaux et peuvent aussi revêtir une valeur symbolique subtile, mais efficace, quand il veut exprimer sa vision d'une réalité en perpétuel changement. Ce sont des composants dynamiques qui introduisent des contrastes avec les formes géométriques de l'architecture, ou des correspondances avec des personnages et des objets.

Ces motifs permettent aussi d'évoquer les relations entre différents ordres des choses, d'aller au-delà des délimitations physiques pour créer en somme une sorte de métaphysique de la décoration. Les arabesques et les semis des fleurs sur les étoffes ou les revêtements muraux procurent à Matisse un répertoire de formes particulièrement fertile à cet égard.

Durant la période niçoise, les motifs décoratifs deviennent des éléments de construction du tableau, se réduisent à de pures notations graphiques, et les besoins de la composition priment sur le souci de vraisemblance. Les motifs décoratifs continuent à occuper une grande place dans ses tableaux, mais ils sont différemment traités. Avec le naturalisme grandissant de la représentation des objets et de la lumière qui tombe sur eux, les motifs décoratifs jouent un rôle moins essentiel dans la composition, malgré leur fréquence accrue. Pour égayer ses toiles et créer une ambiance particulière pour ses sujets, Matisse peint des éléments ornementaux plus réalistes. Durant cette période, ces éléments ornementaux ont pour rôle d'équilibrer ses toiles, mais ils sont cependant fortement ancrés dans un temps et un lieu particuliers. Les motifs décoratifs jouent un rôle particulièrement intéressant dans les tableaux d'odalisques, souvent animés par un arrière-plan fleuri. Ces motifs exaltent et paradoxalement dépersonnalisent la sensualité des femmes représentées.

> En s'installant à Nice, au début des années 20, Matisse avait construit une sorte de scène théâtrale dans son atelier. Cette scène possédait une atmosphère totalement orientale, avec tissus, tapis, et accessoires orientaux comme des braseros, moucharabiehs, sofas, coussins, paravents aux motifs d'arabesques...

C'est l'influence de l'art islamico-persan qui montra à Matisse la voie de la réconciliation avec la nature, de laquelle le fauvisme l'avait éloigné. On peut ici évoquer les caractéristiques les plus importants du style de Matisse sous ce rapport: tout d'abord, le jeu sur l'espace, bidimensionnel ou tridimensionnel, une relation forte et hardie entre le fond et le personnage, des lignes pures, sensuelles et décoratives, des recherches éblouissantes sur la lumière et la couleur, création d'autres tableaux dans la toile, soit grâce à une fenêtre, soit à l'aide d'une architecture - chose que l'on peut constater dans la plupart des miniatures persanes (fig. 7). De manière générale, les tableaux de cette période confirment

un style basé sur la simplicité et l'abstraction, ainsi que sur la répétition des formes.

> C'est l'influence de l'art islamico-persan qui montra à Matisse la voie de la réconciliation avec la nature, de laquelle le fauvisme l'avait éloigné.

L'espace suggéré par la chaise et la table au premier plan dans *Harmonie en rouge* (fig. 6), est en quelque sorte rabattu par les couleurs et les motifs qui, présents sur la nappe, se répètent au second plan, sur le mur. Le fond et la forme tendent à se confondre, ce qui nous ramène à des questions de plan, de surface et d'aplat. A gauche, une fenêtre qui pourrait être un tableau (image dans l'image). Le personnage est lui aussi traité comme un motif décoratif. L'artiste se détache dans cette œuvre d'un espace à tout prix perspectif et d'une représentation tridimensionnelle illusoire, et tend à affirmer l'espace bidimensionnel et la surface de la toile.

Conclusion

Les tableaux de Matisse visent à nous transporter dans un monde de couleur, d'harmonie, de beauté et de lumière. Comme nous l'avons évoqué, la rencontre de Matisse avec le monde et l'art oriental ainsi que son voyage au Maroc, en 1912 furent un point essentiel dans sa vie d'artiste. Et le dialogue entre plusieurs niveaux de matérialité est l'un des caractères les plus saillants de son art. Une centaine de dessins, de peintures et de panneaux décoratifs venus du monde entier invitent à comprendre ce que fut sa rencontre avec le Maroc et quel rôle elle a joué dans ses recherches ultérieures.



Fig. 6 , harmonie en rouge, 1908, huile sur toile

Par conséquent, on peut caractériser les œuvres de Matisse datant de la période niçoise. Il a ainsi bâti un monde imaginaire, un décor de serre exotique fait pour accueillir les séduisantes odalisques alanguies qui constituent son sujet de prédilection à ce moment-là. De là, une relation forte et hardie entre le fond et le personnage. Selon Gilles Néret, en regardant les odalisques de Matisse datant de la période niçoise, on est plus proche en esprit des miniatures persanes - malgré la différence de format - que des *Femmes d'Alger* de Delacroix ou même d'un quelconque réalisme à la mode occidentale.

L'influence de l'Orient dans l'œuvre de Matisse est évoquée selon deux aspects: thématique, à travers les figures et les compositions orientales de 1917, en particulier les odalisques, environnées de tissus décoratifs; et esthétique, correspondant à la dernière phase de son œuvre, qui transparaît à travers une sélection de compositions décoratives. Le respect de l'intégrité de la surface, laquelle implique la pureté des couleurs, la franchise du dessin et l'intégration de la figure au fond font partie des principes qui régissent l'esthétique décorative de l'Orient, surtout dans les céramiques et tapis persans. Comme l'a ainsi dit Matisse, «*la révélation m'est venue de l'Orient*.»[4] ■



▲*Fig. 7 Illustration du* Jardin de la Rose du Pieux *de Djâmi, 1553. 180 x 200, Saint Petersburg, Musée de l'Ermitage*

1. Matisse à Gaston Diehl, cité par Girard Xavier, *Matisse une splendeur inouïe*, op.cit, p.155.
2. Marcel Sembat, lettre à Signac, 20 mars 1922, Cité in D. Fourcade, *Matisse au musée de Grenoble*, Grenoble, 1975.
3. André Verdet, *Entretiens, notes, et écrits sur la peinture: Braque, Léger, Matisse, Picasso,* Paris, Galilée, 1978, p.124.
4. Néret Gilles, *Henri Matisse*, Paris, Taschen, 2002, p.71.

Bibliographie:

- Girard, Xavier, *Matisse une splendeur inouïe*, Paris, Gallimard, 2008.
- *Le Maroc de Matisse*, Institut du monde arabe, Gallimard, Paris, 1999.
- *Matisse, la période niçoise 1917-1929*, Musée des Beaux-arts de Nantes, 7 mars - 2 juin 2003, 87p.
- *Matisse et la couleur des tissus*, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, Gallimard, 2004, 213p.
- Neret, Gilles, *Matisse*, Paris, Taschen, 2002.
-Verdet, André, *Entretiens, notes, et écrits sur la peinture*, Paris, Galilée, 1978.

Les Inuits et le passage à l'art

Jean-Pierre Brigaudiot



Photo d'une famille inuite, date et auteur inconnus.

La notion d'artiste telle que nous l'utilisons apparaît il y a quelques siècles lorsque s'effectue, à la Renaissance, une distinction entre les arts mécaniques et les arts libéraux. Aujourd'hui encore les réalisations de certains groupes ou peuples peinent à entrer dans la catégorie art pour des raisons dont les principales touchent à la fonction et à l'économie des œuvres produites; ainsi par exemple, les objets usuels et rituels africains témoignent d'hésitations quant à être appelés objets d'art. C'est que l'art dit libéral, celui des musées et des galeries, se veut *désintéressé* et sans fonctionnalité immédiate, destiné avant tout à une appréciation esthétique et spirituelle. Evidemment, les définitions et les catégories établies pour désigner l'art comme art évoluent au fil du temps et de la transformation des sociétés humaines; entre art et arts appliqués (ou design), entre art et artisanat, entre art et vie quotidienne, les frontières se déplacent et restent un peu floues. L'institution muséale comme le sens commun contribuent à ne pas toujours clarifier les choses. Ainsi le porte-bouteilles (le très fameux *Readymade*) de Marcel Duchamp comme la petite cuillère à parfum égyptienne exposée au Louvre sont initialement des objets utilitaires. Mais présentés au musée, ceux-ci se trouvent dotés d'une *aura* artistique et sont ainsi classés parmi les oeuvres d'art. Le débat philosophique est ouvert depuis fort longtemps et certains auteurs comme Gérard Genette, dans *L'œuvre de l'art,* ont insisté sur les rôles concomitants de *l'intentionnalité* (celle de l'artiste), d'une part, et de *l'attentionnalité* de l'autre (attention du monde de l'art: commissaires, critiques, commerçants et publics), l'une et l'autre constituant des conditions de la reconnaissance sociale de l'œuvre d'art comme telle.

La question qui m'est venue lors de mes visites

au Musée des Indiens des Amériques de New York et dans les musées des Beaux Arts à Québec, à Montréal et au Musée des Beaux Arts du Canada à Ottawa, est celle du *passage à l'art* chez les Inuits. Les Inuits ou *Etres humains,* ainsi qu'ils s'autodésignent, ont pour origine des migrations, il y a environ 8000 ans, depuis la Sibérie orientale vers le nord des Amériques et le Groenland. Ces populations ont essaimé principalement dans les zones les plus froides du continent nord américain et sont restées très peu nombreuses car menant une vie de subsistance toujours précaire et difficile en raison du climat. Aujourd'hui, on distingue chez les Inuits un certain nombre de groupes avec des langues différentes, orales et écrites (ces dernières élaborées par les missionnaires à partir du XVIIIe siècle). Au total et aujourd'hui, cette population n'arrive qu'au très petit nombre de 150 000 personnes dispersées principalement depuis les côtes ouest, nord et est jusqu'à l'intérieur des terres canadiennes, ou dans des réserves et pour une partie dans les villes. Avec la colonisation des Amériques, les Inuits subiront globalement le même sort que l'ensemble des peuples autochtones des deux Amériques, c'est-à-dire la spoliation, l'extermination, le déplacement forcé, l'évangélisation, ce à quoi s'ajoutent les maladies (comme par exemple la grippe espagnole de 1918) et l'alcool apportés par les colonisateurs. Il faut cependant considérer que le commerce des fourrures avec les colons fut très relativement positif avec la pratique des échanges de biens et d'outils qui purent améliorer la vie quotidienne des Inuits. Néanmoins, on ne peut oublier que le gouvernement canadien, dans le but d'intégrer ces populations, et à l'instar des évangélisateurs, interdit longtemps - jusqu'au delà des années 50 - aux Inuits de pratiquer la sculpture! Aujourd'hui les principales questions semblent être celles des réparations dues aux Inuits, puis celles du maintien de leur culture dans le contexte de la mondialisation et enfin celles des difficultés sociales de populations déracinées sur leurs propres terres. On est ici face à un problème

> Les réalisations de certains groupes ou peuples peinent à entrer dans la catégorie art pour des raisons dont les principales touchent à la fonction et à l'économie des œuvres produites; ainsi par exemple, les objets usuels et rituels africains témoignent d'hésitations quant à être appelés objets d'art. C'est que l'art dit libéral, celui des musées et des galeries, se veut *désintéressé* et sans fonctionnalité immédiate, destiné avant tout à une appréciation esthétique et spirituelle.



◄ *Photo d'un Inukshuk,* "colonne de pierres empilées érigée autrefois en tant que repère traditionnel".

d'immigration paradoxale, les «immigrés» étant les occupants d'origine de ces terres.

Si on laisse de côté les objets d'usage courant, outils, ustensiles et vêtements qui trouvent leur place dans les musées des civilisations ou des arts et traditions populaires, il me semble qu'on peut établir trois groupes d'objets non directement fonctionnels présents dans les collections des musées d'art: les objets anciens à caractère ethnologique, les objets de commande à caractère commercial, décoratif et à destination touristique qui sont néanmoins produits par des artistes Inuits, et enfin les œuvres d'art - ici je parlerai des objets d'art contemporain - produits avec l'intention de faire de l'art.

Les objets anciens

Après une destruction délibérée des objets rituels des Inuits effectuée par les évangélisateurs, les ethnologues et les anthropologues conduiront à développer un réel intérêt pour ce peuple, ses modes de vie et ses objets. L'exposition universelle de Montréal en 1967 donnera un élan supplémentaire à cet intérêt. De nombreux objets, en dehors des objets d'usage quotidien, sont désormais dans les collections des musées en tant qu'objets cultuels et rituels, ce sont des objets qui relèvent donc avant tout de l'ethnologie et si leur valeur vénale est indéniable, leur valeur artistique ne prime pas, même si le temps passant, les objets usuels et les objets d'art tendent à se confondre. Il s'agit d'objets reflétant la vie d'antan, faits avec des matériaux locaux (os, bois, ivoire, peaux, plumes et empilements de pierres), se référant, quant à ce qu'ils figurent à l'environnement naturel et animal des Inuits (ours, phoques, caribous, renards, loups, chouettes, baleines). Parmi les objets de culte abondent des êtres hybrides où le corps humain et le corps animal

Sac, Arctique de l'Ouest, Inuit: Inupiat, anonyme, 1900-1935, 11.5 x 18 cm, Musée McCord. ▼



Ulu, Arctique central ou Arctique de l'Est, Inuit: Nunatsiarmiut ou Iglulingmiut, anonyme, 1900-1930, 8 x 8.7 cm, Musée McCord. ▶

▲ *Dé, Arctique central, Inuit: Inuinnaq (Kilusiktormiut), anonyme, 1910-1915, 2 x 2 cm, Musée McCord.*

mêlés illustrent les figures de légende ou de mythe propres à une société chamaniste et animiste. Les nombreux mats totémiques sont toujours très impressionnants tant par leurs dimensions que par leur puissance expressive.

Les objets de commande

Il semble que ce soit autour de la Seconde Guerre mondiale que le commerce des objets Inuits soit développé, stimulé par une demande de plus en plus importante. Il y avait des coopératives de sculpteurs soutenues par la guilde canadienne des métiers d'art où l'on produisait des figures de pierre - celle-ci ne faisait pas partie des matériaux traditionnels des Inuits -, des petits mats totémiques et bien évidemment il s'agissait là d'une fabrication à caractère commercial en relation d'imitation avec les formes des objets traditionnels. Ces objets, bien que non dénués de qualités techniques, sont des objets souvenirs décoratifs comme il y en partout dans le monde, là où s'est développé le tourisme. Ils entretiennent donc une relation distendue avec les anciens objets au service des rituels et selon les définitions de l'art actuellement dominantes, on ne peut guère les considérer comme des objets d'art car ils sont produits massivement et ont une fonction commerciale prépondérante. La réalisation d'un objet selon la tradition inuite se voulait avant tout «révélation» des croyances et des mythes avec les figures d'un panthéon partagé par le groupe; cette réalisation dans le cadre traditionnel avait donc un sens qui est absent lorsqu'il s'agit des objets destinés au seul commerce, objets sans âme et sans guère d'attaches peut-on dire. On est ici dans un contexte de muséification du peuple inuit, dans l'état d'esprit propre à celui de la création des réserves, un monde à la Walt Disney dont il vaut mieux ne pas connaître l'envers du décor. Cependant, les boutiques des musées comme celles des objets kitsch de pacotille regorgent de figurines amnésiques.



◄ *Mât totémique de Saxman Totem Park, Ketchikan, Alaska.*

La réalisation d'un objet selon la tradition inuite se voulait avant tout «révélation» des croyances et des mythes avec les figures d'un panthéon partagé par le groupe; cette réalisation dans le cadre traditionnel avait donc un sens qui est absent lorsqu'il s'agit des objets destinés au seul commerce, objets sans âme et sans guère d'attaches peut-on dire.



Parka en peau d'intestin, Arctique de l'Ouest, Inuit: Yu'pik, anonyme, 1910-1915, 96 x 109 cm, Musée McCord.

Les œuvres d'art

Outre les collections d'objets Inuits anciens, les musées que j'ai visités montrent de plus en plus volontiers des œuvres contemporaines réalisées par des artistes Inuits; il en va de même avec les galeries et plus généralement, ces œuvres font partie du paysage de l'art d'aujourd'hui. Ici il s'agit bien d'œuvres d'art contemporain réalisées globalement depuis les années 60 et qui s'inscrivent dans l'économie de l'art avec ses circuits et acteurs, c'est-à-dire collectionneurs, galeristes, critiques, commissaires et conservateurs; ce à quoi il faut ajouter le soutien des institutions politiques. En effet, au titre des réparations dues aux Inuits et suite à des débats interminables et extrêmement contradictoires - et toujours en cours -, les autochtones reçoivent un certain nombre d'aides et subventions directes et indirectes supposées leur permettre de mener une vie selon leurs traditions ancestrales ou bien leur permettre de s'intégrer (et de disparaître en tant qu'Inuits) à la société nord américaine. C'est dans ce contexte d'aides diverses que des artistes d'origine inuite peuvent émerger sur la scène artistique et réellement faire œuvre. Il y a donc un art contemporain identifié comme inuit qui se développe puis acquiert une autonomie dans le cadre d'une politique de réparation et de reconnaissance, celle-ci dépassant le Canada et l'Amérique du nord. L'intérêt porté aux minorités et à leurs réalisations



Mâts totémiques inuits, Musée des Civilisations d'Ottawa.

en matière d'art n'est pas nouveau mais il tend à s'amplifier, à la fois parce qu'il est authentique et parce qu'il recèle des raisons commerciales en ce sens qu'il fait apparaître de nouveaux produits sur le marché. Il y a déjà plusieurs décennies que les Etats-Unis ont imposé une présence des minorités dans les manifestations artistiques conduites par les institutions. Cet intérêt pour les arts des pays encore absents de la scène artistique mondiale s'est fortement développé avec pour repères des expositions phares comme *Magiciens de la terre* en 1989 ou *Africa Remix* en 2005 à Paris. Un phénomène intéressant qui englobe la question d'un art contemporain inuit est celui d'une accession de plain pied à la scène régionale puis mondiale d'artistes proposant un art à la fois contemporain, c'est-à-dire reflétant peu ou prou le monde d'aujourd'hui et en même temps ancré dans la culture originelle des Inuits. Cette ouverture sur les arts contemporains venus d'ailleurs s'est développée dans un climat de curiosité en même temps que de doute; en effet la société post coloniale a cessé globalement de se considérer comme détentrice de vérités absolues en matière d'art et reconnaît assez explicitement l'intérêt des échanges interculturels et celui du mélange des cultures.

Les Inuits nés globalement après 1950 vivent bien autrement que ceux des générations précédentes: ils ont accès à la télévision et autres médias, se déplacent en moto-neige et le temps est fini de l'autarcie comme de l'économie de subsistance fondée sur les seules ressources naturelles locales. L'art inuit se présente généralement, et c'est ainsi qu'il est identifiable, comme fondé sur les figures animales, humaines et hybrides des mythologies et légendes propres à ce peuple, ainsi que sur l'incontournable



◄ *Pêcheur taillé dans de la pierre à savon, 11,5 cm de haut.*

Cette ouverture sur les arts contemporains venus d'ailleurs s'est développée dans un climat de curiosité en même temps que de doute; en effet la société post coloniale a cessé globalement de se considérer comme détentrice de vérités absolues en matière d'art et reconnaît assez explicitement l'intérêt des échanges interculturels et celui du mélange des cultures.

Baleine, territoire du ▼ *Nunavut*





▲ *Mère et enfant, œuvre de Kiavak Ashoona, artiste inuit contemporain, 1997.*

référence emblématique à l'Inukshuk, une colonne de pierres empilées érigée autrefois en tant que repère directionnel.

Avec cette catégorie objets d'art, il est aisé de distinguer trois types de créations: d'une part les objets tridimensionnels, d'autre part les peintures et enfin les travaux d'impression comme les gravures, les sérigraphies, les lithographies et les monotypes. L'art de l'impression est souvent pratiqué de manière communautaire, ce qui fait écho au mode de vie ancestral où la mise en commun des ressources et des énergies était nécessaire. Malgré la présence d'œuvres plus indépendantes, l'iconographie est peu ou prou celle qui fait référence aux figures des mythes et légendes du peuple Inuit car il s'agit d'un art qui avant tout conte et raconte le peuple Inuit. Les œuvres bidimensionnelles, que ce soit la peinture ou les arts de l'impression, ne font pas appel à la perspective monoculaire traditionnelle née à la Renaissance et sont caractérisées par une palette de couleurs en nombre restreint et très vives. Dans les musées on rencontre de grandes peintures murales, des commandes, qui témoignent, si cela était nécessaire, de la puissance créatrice de leurs auteurs. Pour ce qui est de la sculpture ou de l'assemblage, les artistes font désormais volontiers appel à des



Pêcheur, bois de caribou



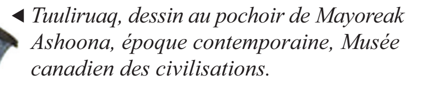
Chasseur, bois de caribou



▲ *Amauti, Arctique de l'Est, Inuit: Nunavimiut, Mrs. Lucy Meeko, 1988, 60 x 131 cm, Musée McCord*



▲ *Visage du soleil et chasseurs d'oiseaux, Jessis Oornark, 1972, molleton, soie brodée, et fil, 250 x 177,5 cm, Musée canadien des civilisations.*



◄ *Tuuliruaq, dessin au pochoir de Mayoreak Ashoona, époque contemporaine, Musée canadien des civilisations.*

matériaux non traditionnels et ce qui me semble le plus notable est ce phénomène de l'hybridation des figures (ces œuvres sont essentiellement figuratives) humaines et animales; cette hybridation présente dans la mythologie inuite semble être un excellent tremplin pour l'imaginaire des artistes d'aujourd'hui qui ainsi côtoient peu ou prou la tendance *post human* omniprésente dans l'art contemporain.

Evidemment les choses ne sont pas si simples qu'un article de presse peut le dire en quelques pages et il y aurait beaucoup, beaucoup à dire encore pour arriver à un panorama plus exhaustif de l'art inuit contemporain, sur des artistes davantage identifiés et sur certains d'entre eux qui se fondent davantage dans le paysage artistique global. Il y a d'autres formes d'art pratiquées par ces artistes, comme la performance, l'installation et le cinéma ou la vidéo. Mais les musées tendent à montrer plus naturellement des objets que des formes d'art encombrantes et éphémères. L'art inuit contemporain est très présent au Canada, tant dans les institutions muséales que dans les circuits marchands; il fait désormais intégralement partie du monde de l'art, non plus en tant que curiosité ethnologique mais en tant qu'art à part entière. ■

La philosophie pour les enfants

Djamileh Zia

La philosophie pour les enfants fut l'un des thèmes discutés dans les journées de philosophie organisées en Iran du 21 au 23 novembre 2010. Des invités étrangers ont présenté leur point de vue sur ce sujet et ont montré, dans des ateliers, leur façon de parler philosophie avec les enfants. Des conférenciers iraniens ont parlé de ce qui a été mis en place dans ce domaine en Iran. La philosophie pour les enfants n'a pas pour objectif de transmettre un savoir philosophique; elle tente de développer la pensée critique chez les enfants.

Les conférenciers non Iraniens qui ont parlé de la philosophie pour les enfants étaient Miloš Jeremic, Oscar Brenifier, Tim Sprod, Walter Omar Kohan, et Larisa Retyunskikh. L'intervention de Miloš Jeremic[1] portait sur l'intérêt de l'utilisation des histoires issues de la mystique islamique dans les cours de philosophie pour les enfants. Les autres intervenants étrangers ont tenté de montrer comment ils philosophaient avec les enfants en discutant avec les auditeurs et en suscitant des questions auxquelles l'auditoire n'avait pas de réponses précises au départ.

Rappelons que la philosophie pour les enfants n'est pas un enseignement dans le sens classique du terme. Pour Oscar Brenifier[2], la philosophie peut être enseignée aux enfants quel que soit leur âge et leur niveau de connaissance. L'objectif n'est pas d'enseigner l'histoire des idées, les différents auteurs, les écoles de pensée et les principaux concepts, mais de mettre en place une autre conception de la philosophie, qui est d'apprendre à comment penser et comment vivre. Des philosophes tels que Socrate, qui questionnaient les citoyens, sont les modèles de cette forme d'enseignement.



▲ *L'objectif de la philosophie est d'apprendre comment penser et comment vivre.*

Lors de son intervention, Tim Sprod[3] a brièvement présenté son prochain livre qui traite du rôle des discussions philosophiques dans l'enseignement des matières scientifiques aux enfants. Pour Tim Sprod, les discussions philosophiques à propos des termes scientifiques permettent aux élèves d'avoir une meilleure compréhension des concepts scientifiques, de développer leur pensée scientifique, d'approfondir leur compréhension de la nature de la science, et de lier ce qu'ils ont appris dans les cours de science aux évènements de leur vie quotidienne. Tim Sprod a rappelé que les termes scientifiques sont souvent tirés des mots que nous employons dans la vie de tous les jours (par exemple le travail, le mouvement) mais ce qu'ils signifient dans le domaine scientifique est différent de leur sens dans la vie quotidienne, ce qui génère des confusions pour les élèves. Les discussions philosophiques permettent de développer la capacité

des enfants de raisonner, en leur montrant comment le professeur lui-même réfléchit, avec eux, à voix haute, au cours de ces discussions. Ces discussions commencent souvent avec une histoire courte écrite pour susciter des questions.

Walter Omar Kohan[4] a parlé de son expérience d'enseignement de la philosophie aux élèves des écoles primaires, ainsi que de son expérience d'enseignement aux adultes qui reçoivent une formation pour devenir des enseignants de philosophie pour les enfants. Lors de son intervention, il a mis en pratique ce qu'il entend par «l'expérience de penser philosophiquement», en invitant les auditeurs à réfléchir sur deux phrases, l'une dite par un élève qui avait participé pendant un temps aux «cours de philosophie pour les enfants», l'autre dite par un enseignant qui avait reçu pendant deux ans une formation pour enseigner la philosophie pour les enfants dans les écoles de Brésil. L'élève avait dit qu'avant d'apprendre la philosophie, il réfléchissait avec sa bouche mais maintenant, il réfléchissait avec sa tête; l'enseignant avait dit qu'après deux ans de formation, il s'était rendu compte que tout avait changé pour lui (les concepts, les valeurs, etc.) sauf une chose, et cette chose qui restait invariable était qu'il n'était plus capable d'être l'enseignant qu'il était auparavant. Pour Walter Omar Kohan, la philosophie n'est pas quelque chose qui appartiendrait à l'enseignant et serait transmise à l'élève; elle est donc impossible à «enseigner». Ce qui se produit au cours des discussions que l'enseignant et les enfants ont ensemble est une expérience réalisée en commun dans le groupe, où tous les participants, adultes comme enfants, mettent en question leur vie, leurs passions, leurs croyances. Cette expérience de «penser philosophiquement» et de questionner déstabilise les idées établies de chacun des participants, y compris l'enseignant, et permet à chacun de changer.

Larisa Retyunskikh[5], quant à elle, à présenter sa méthode d'approche basée sur le jeu. Larisa Retyunskikh a créé le Club Socrate à Moscou, où le plus jeune membre est âgé de six ans, et le plus âgé de 89 ans. Les membres du club participent à des jeux de rôle, dessinent, écrivent des histoires courtes, etc. Ces activités ludiques ont pour thème des questions philosophiques. Pour Larisa Retyunskikh, le jeu est un processus vivant et dynamique, très proche du processus de la réflexion. Les enfants éprouvent un grand plaisir quand ils jouent. Larisa Retyunskikh expliqua que sa méthode est différente de celle que les Américains ont mise en place pour philosopher avec les enfants: elle utilise les textes originaux des grands philosophes et des grands écrivains du monde, en choisissant des extraits compréhensibles pour les enfants. Son objectif est de montrer aux enfants que l'on peut discuter à propos de n'importe quel concept, même le plus simple; et le jeu permet de se lancer dans des discussions philosophiques. Pour Larisa Retyunskikh, la pensée critique n'est pas

> L'objectif n'est pas d'enseigner l'histoire des idées, les différents auteurs, les écoles de pensée et les principaux concepts, mais de mettre en place une autre conception de la philosophie, qui est d'apprendre à comment penser et comment vivre. Des philosophes tels que Socrate, qui questionnaient les citoyens, sont les modèles de cette forme d'enseignement.

une forme particulière de pensée, c'est la pensée elle-même. La pensée critique consiste à voir autrement les choses, en essayant de réfléchir sur les aspects non montrés des choses.

Des conférenciers iraniens présentèrent également ce qui se fait actuellement en Iran en matière de philosophie pour enfants, et les projets en cours. Yahyâ Ghâedi[6] fit une présentation générale de la philosophie pour les enfants, de ses objectifs et de son contenu, et la compara avec l'enseignement scolaire mis en place actuellement dans les écoles en Iran. Mansour Mar'ashi, Massoud Safâei Moghaddam et Parvin Khazami[7] présentèrent les résultats d'une étude faite à Ahvâz sur 120 élèves de CM2. Selon leur étude, les cours de philosophie ont amélioré le développement du jugement moral de ces enfants, et ce résultat est comparable aux études similaires faites dans d'autres pays. Selon Saeed Nâji[8], les programmes de philosophie pour les enfants peuvent prévenir la détérioration de la morale que l'on observe dans les sociétés actuellement. Pour lui, la philosophie pour les enfants développe les bases sociales et psychologiques de l'éthique, et du respect de l'autre. Mehrnoush Hedâyati[9] présenta une étude comparative entre l'approche rationnelle qu'Albert Ellis a mise en place en 1954 pour diminuer la tristesse et l'anxiété des gens, et la «philosophie pour les enfants» que Matthew Lipmann, professeur à l'Université de Columbia, mit en place vers la fin des années 1950 afin de permettre aux enfants d'accéder à un raisonnement analytique et logique, grâce à des histoires ayant un contenu philosophique. Maliheh Sâberi[10] parla des méthodes d'apprentissage actives et interactives, où l'élève est invité à se faire une idée à propos de quelque chose grâce à son propre raisonnement et ses propres expériences. Ces expériences, souvent ludiques, peuvent avoir lieu dans les musées interactifs.

> Selon Saeed Nâji, les programmes de philosophie pour les enfants peuvent prévenir la détérioration de la morale que l'on observe dans les sociétés actuellement. Pour lui, la philosophie pour les enfants développe les bases sociales et psychologiques de l'éthique, et du respect de l'autre.

Afzalossâdât Hosseini et Fâtemeh Sâdât Moussavi[11] quant à eux présentèrent et analysèrent les expériences que des pays pionniers en matière de philosophie pour les enfants (tels que les Etats-Unis, l'Australie, l'Angleterre) ont eu dans ce domaine, et les cours de philosophie qui ont été mis en place à titre d'essai en Iran. Ces cours ont développé la curiosité et l'envie de poser des questions chez les enfants, ce qui a provoqué des difficultés pour les enseignants chargés des autres cours, et a rendu les parents anxieux face au changement survenu chez leur enfant. Les histoires qui ont été utilisées dans ces cours de philosophie pour les enfants étaient les versions persanes des histoires écrites par les Américains, et les enseignants se sont rendus compte que ces histoires n'étaient pas tout à fait adaptées: les enfants iraniens ont apparemment d'autres centres d'intérêt et posent des questions qui ne sont pas incluses dans les discussions prévues par ces histoires. Pour pallier à ces problèmes, il serait important de créer des réseaux de soutien et d'information pour les parents et les enseignants des autres cours, et d'adapter le contenu des histoires qui

sont mises à discussion dans les cours de philosophie aux spécificités culturelles et aux centres d'intérêts des enfants iraniens.

Mahboubeh Espidkar[12] présenta les ateliers de philosophie pour les enfants qu'elle et son équipe ont mis en place dans 45 centres de l'Institut du développement intellectuel des enfants et des adolescents (*Kânoun-e parvaresh-e fekri-ye koudakân va nojavânân*), dans plusieurs villes d'Iran. Ces ateliers sont basés sur une méthode intitulée «*Gâm be gâm tâ andisheh*» (Pas à pas jusqu'à la pensée), qui a été conçue par l'équipe de l'Institut après une recherche portant sur les points faibles des enfants en matière de réflexion logique et critique. L'objectif est de permettre aux enfants d'approfondir leurs réflexions en suscitant la curiosité et l'étonnement à l'égard des phénomènes naturels, et en suscitant des doutes logiques à propos des jugements personnels et des sensations qui peuvent être erronés. Les discussions en groupe permettent aux enfants de s'acheminer vers des réponses à leurs questions. Le contenu des discussions est essentiellement tiré des idées des philosophes iraniens tels que Mollâ Sadrâ Shirâzi et Sohrawardi, et de penseurs mystiques tels que Mowlânâ Jalâleddin Mohammad Balkhi (connu également sous le nom de Rûmi), mais la base du travail est inspirée des principes connus en psychologie pour développer les différents aspects de la réflexion.

Tayyebeh Mahrouzâdeh[13] présenta à son tour les principes théoriques de l'enseignement de la philosophie aux enfants, ainsi que les résultats d'une étude portant sur les changements survenus chez les enfants d'une classe de CM2 à Ispahan qui avaient participé à des cours de philosophie. On a observé une nette amélioration du comportement social de ces enfants, à la fin de l'année scolaire, à tel point que les responsables d'autres écoles primaires à Ispahan ont demandé que des cours de philosophie aient lieu dans leur école. Tayyebeh Mahrouzâdeh préconise d'utiliser des histoires courtes adaptées du *Golestân* de Saadi pour les cours de philosophie dans les écoles d'Iran; elle a rappelé à cette occasion que les histoires du *Golestân* de Saadi, et comportaient généralement une thématique pouvant être utilisée dans des discussions portant sur des questions éthiques et sociales. ■

---

1. Miloš Jeremic, Serbie. Email: prof.milosh@gmail.com.
2. Oscar Brenifier, Institute of Practical Philosophy, France. Email: alcofrib@club-internet.fr.
3. Tim Sprod, University of Tasmania, Australia. Email: tsprod@friends.tas.edu.au.
4. Walter Omar Kohan, State University of Rio de Janeiro, Brazil. Emal: wokohan@gmail.com.
5. Larisa Retyunskikh, Moscow State University, Russia. Email: retunlar@gmail.com.
6. Yahyâ Ghâedi, Tarbiat Moallem University, Iran. Email: ahyaghaedy@yahoo.com.
7. Mansour Mar'ashi, Shahid Chamran University of Ahvaz, Iran. Email: Marashi_s@scu.ac.ir. Masoud Safâei Moghaddam, Shahid Chamran University of Ahvaz, Iran. Email: safaei_m@scu.ac.ir. Parvin Khazami, Tarbiat Moallem Center of Ahvaz, Iran.
8. Saeed Nâji, Institute for Humanities and Cultural Studies, Iran.
9. Email: mehrnooshhedayati@yahoo.com.
10. Maliheh Sâberi, Iran. Email: sabermelih@yahoo.com.
11. Afzalossaâdât Hoseini, University of Tehran, Iran. Email: afhoseini@ut.ac.ir. Fâtemeh Sâdqt Moussavi, University of Tehran, Iran.
12. Mahboubeh Espidkar, Institut du développement intellectuel des enfants et des adolescents (*Kânoun-e parvaresh-e fekri-ye koudakân va nojavânân*), Iran.
13. Tayyebeh Mahrouzâdeh, Université Alzahrâ, Iran.

Le cylindre de Cyrus à Téhéran

Mireille Ferreira

Le musée archéologique de Téhéran (*Mouzeh-ye Iran-e Bâstân*) présente depuis le 12 septembre 2010, pour une durée de quatre mois, le cylindre de Cyrus (*manshour-e Kourosh*), prêté par le British Museum de Londres.

Le cylindre de Cyrus, petit rouleau de terre cuite d'une longueur d'environ 22 centimètres, a la particularité de présenter sur toute sa surface un texte en cunéiforme babylonien, gravé sur les ordres du roi de Perse Cyrus II le Grand, après sa conquête de l'Empire babylonien en 539 avant l'ère chrétienne. Il fut découvert en 1879 sur le site de Babylone - appartenant à l'époque à l'Empire ottoman, aujourd'hui en Irak - par une équipe d'archéologues du British Museum de Londres. Il fait partie des collections de ce musée, l'un des plus grands du monde, qui l'avait déjà prêté à l'Iran pour une exposition, il y a quarante ans.

La présentation particulièrement soignée par les organisateurs de l'exposition est digne de cette trouvaille archéologique qui a acquis un statut d'icône en sa qualité de témoin d'un grand événement de l'histoire du Moyen-Orient, à savoir la prise de Babylone qui a permis l'extension de l'Empire perse achéménide sur la plus grande partie du Proche-Orient, des frontières de l'Egypte à celles de l'Inde. Son texte, qui autorisait le retour vers leur pays d'origine de peuples déportés par les différents rois de Babylone, impliquait une liberté de l'expression religieuse dans l'Empire perse.

Le fait que cette exposition ait été inaugurée en présence du Président de la République islamique d'Iran indique la haute portée symbolique que le pays attribue à cet objet vieux de plus de 2500 ans. Bien qu'écrit en babylonien et exécuté en Irak, ce cylindre est considéré comme faisant partie de la longue histoire de la Perse. Il permet de rappeler qu'au faîte de sa puissance, Cyrus était à la tête d'un empire immense et prospère.

Un cérémonial très particulier pour la visite a été mis en place par le musée Iran-e Bâstân. L'introduction des visiteurs dans la salle du cylindre de Cyrus se fait par petits groupes, sous l'œil vigilant de nombreux gardiens. Le cylindre et les deux fragments de tablette qui l'accompagnent sont disposés au centre de la salle, protégés par une vitrine de verre. Cet unique dispositif est complété par quelques panneaux accrochés en cercle sur le pourtour de la salle, sur lesquels on peut lire la traduction en persan du texte du cylindre et la biographie d'Hormuzd Rassam, l'archéologue du British Museum à l'origine de sa découverte. Cette organisation particulière fait comprendre au visiteur qu'il est en présence d'un objet d'une valeur exceptionnelle.

Les circonstances du prêt à l'Iran

Ce prêt a été consenti par le British Museum dans le cadre de sa politique de large diffusion de ses collections à travers le monde. C'est aussi un acte de réciprocité après que Le Musée National d'Iran lui eût prêté de précieux objets pour la grande exposition qui eût lieu en 2009 à Londres sur le règne de Shâh Abbâs, en association avec l'Organisation de l'héritage culturel d'Iran.

Le transfert du cylindre de Cyrus à Téhéran avait été initialement prévu pour septembre 2009 mais a été retardé par deux événements imprévus: les tensions politiques qui ont suivi l'élection présidentielle iranienne de juin 2009 puis une découverte tout à fait inattendue faite dans les réserves du British Museum,

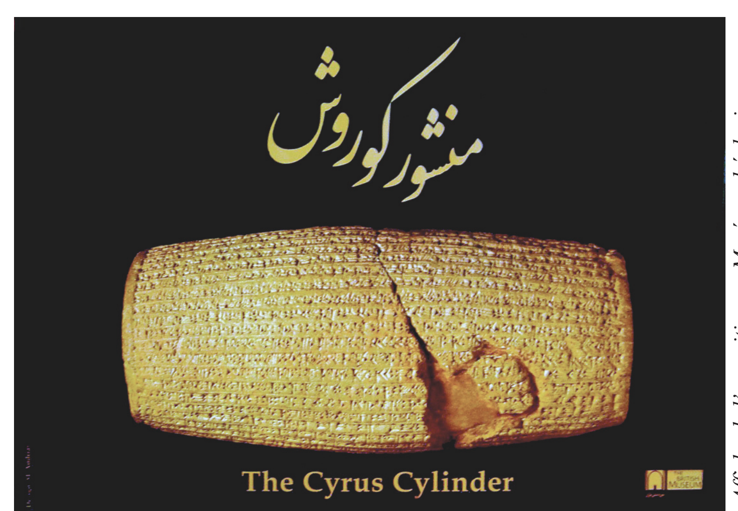
de deux minuscules fragments de tablette d'argile provenant d'un petit site de fouilles archéologiques proche de Babylone. Ces fragments reproduisaient le texte du cylindre, que tous les spécialistes pensaient unique. Ils étaient présents dans les réserves du musée depuis 1881 mais leur signification n'avait jamais été comprise jusqu'à la récente étude effectuée par le Professeur Wilfred Lambert de l'Université de Birmingham et par le Docteur Irving Finkel du département du Moyen-Orient du British Museum. Cette étude tardive s'explique par le fait que ces fragments font partie d'un vaste ensemble de 130 000 tablettes ou fragments cunéiformes acquis au XIXe siècle en provenance de Mésopotamie, et dont l'étude ne peut se faire que progressivement.

A la suite de cette découverte, un atelier organisé conjointement par le British Museum et l'Organisation de l'Héritage culturel d'Iran a eu lieu à Londres pour discuter de la signification, dans le contexte du cylindre de Cyrus, des deux fragments de tablette découverts. Des experts venus du monde entier, y compris d'Iran, ont été conviés à participer à cet atelier et une présentation publique en a été faite dans l'auditorium du musée. Cet atelier a conclu à la nécessité de joindre ces deux fragments au cylindre pour la présentation à Téhéran.

Le texte du cylindre et ses interprétations

Cyrus y proclame qu'il a conquis Babylone sans combattre, avec l'aide de Marduk, le dieu principal de cette cité. Puis il décrit les mesures prises en faveur de ses habitants et détaille comment il a rendu aux temples de Mésopotamie et d'Iran occidental leur faste d'antan par des restaurations d'envergure et permis le retour des représentations de leurs dieux, que Nabonide, le roi de Babylone vaincu et capturé par Cyrus, avaient emportées. Il décrit par ailleurs l'organisation qu'il met en place pour permettre le retour dans leur pays des

> La présentation particulièrement soignée par les organisateurs de l'exposition est digne de cette trouvaille archéologique qui a acquis un statut d'icône en sa qualité de témoin d'un grand événement de l'histoire du Moyen-Orient, à savoir la prise de Babylone qui a permis l'extension de l'Empire perse achéménide sur la plus grande partie du Proche-Orient, des frontières de l'Egypte à celles de l'Inde. Son texte, qui autorisait le retour vers leur pays d'origine de peuples déportés par les différents rois de Babylone, impliquait une liberté de l'expression religieuse dans l'Empire perse.



Affiche de l'exposition au Musée archéologique de Téhéran

Extrait du texte cunéiforme du cylindre de Cyrus

Cyrus y proclame qu'il a conquis Babylone sans combattre, avec l'aide de Marduk, le dieu principal de cette cité. Puis il décrit les mesures prises en faveur de ses habitants et détaille comment il a rendu aux temples de Mésopotamie et d'Iran occidental leur faste d'antan par des restaurations d'envergure et permis le retour des représentations de leurs dieux, que Nabonide, le roi de Babylone vaincu et capturé par Cyrus, avaient emportées.

peuples conquis et déplacés dans l'Empire de Babylone par ses rois.

Voici une partie du texte en français de la traduction effectuée par Irving Finkel, du British Museum:

«Je suis Cyrus, roi du monde, grand roi, puissant roi, roi de Babylone, roi de Sumer et d'Akkad, roi des quatre quarts du monde, le fils de Cambyse, grand roi, roi d'Anshan, petit-fils de Cyrus, grand roi, roi de la cité d'Anshan, descendant de Teispès, grand roi, roi d'Anshan, d'une lignée royale éternelle, dont Bel [Marduk] et Nabû aiment la royauté, dont ils désirent le gouvernement pour le plaisir de leur cœur. Quand je suis entré à Babylone d'une manière pacifique, j'établis ma demeure seigneuriale dans le palais royal au sein des réjouissances et du bonheur. Marduk, le grand seigneur, fixa comme son destin pour moi un cœur magnanime d'un être aimant Babylone, et je m'emploie quotidiennement à sa dévotion. Ma vaste armée marcha pacifiquement sur Babylone; je ne permis à personne d'effrayer les peuples de Sumer et d'Akkad. J'ai recherché le bien-être de la cité de Babylone et de tous ses centres sacrés. Pour ce qui est des citoyens de Babylone, auxquels [Nabonide] avait imposé une corvée n'étant pas le souhait des dieux et ne [...] convenant guère [aux citoyens], je soulageai leur lassitude et les libérai de leur service. Marduk, le grand seigneur, se réjouit de mes bonnes actions. Il donna sa gracieuse bénédiction à moi, Cyrus, le roi qui le vénère, et à Cambyse, le fils qui est ma progéniture, et à toute mon armée, et en paix, devant lui, nous nous déplaçâmes en amitié. Par sa parole exaltée, tous les rois qui siègent sur des trônes à travers le monde, de la Mer Supérieure à la Mer Inférieure, qui vivent en des districts fort éloignés, les rois de l'Ouest, qui résident en des tentes, tous, apportèrent leur lourd tribut devant moi et à Babylone embrassèrent mes pieds. De Babylone à Assur et de Suze, Agade, Eshnunna, Zamban, Me-Turnu, Der, d'aussi loin que la région de Gutium, les centres sacrés de l'autre côté du Tigre, dont les sanctuaires avaient été abandonnés pendant longtemps, je retournai les images des dieux, qui avaient résidé [à Babylone], à leur place et je les laissai résider en leurs demeures éternelles. Je rassemblai tous leurs habitants et leur redonnai leurs résidences. En plus, sur commande de Marduk, le grand seigneur, j'installai en leurs habitats, en d'agréables demeures, les dieux de Sumer et Akkad, que

Nabonide, provoquant la colère du seigneur des dieux, avait apportés à Babylone. Puissent tous les dieux que j'installai dans leurs centres sacrés demander quotidiennement à Bel et Nabû que mes jours soient longs, et puissent-ils intercéder pour mon bien-être. [...]Le peuple de Babylone bénit mon règne, et j'établis toutes les terres en de pacifiques demeures.»

Dès l'Antiquité, Cyrus fut considéré par quelques Grecs, Hérodote et Eschyle en particulier qui ont vécu après sa mort, comme un grand conquérant plein de bonté. Bien que les Juifs déportés à Babylone par Nabuchodonosor II ne soient pas mentionnés dans le texte du cylindre, la Bible mentionne leur retour à Jérusalem par la volonté du grand Cyrus.

Quand le dernier shâh d'Iran, Mohammad Rezâ Pahlavi, eut l'idée de célébrer les 2500 ans de l'Empire perse en 1971, il alla se recueillir sur la tombe du roi Cyrus II à Pasargades près de Persépolis. Au même moment, il envoyait sa sœur jumelle à New-York et la chargeait d'offrir aux Nations-Unies une copie du cylindre de Cyrus. Le Secrétaire général de l'organisation internationale s'empressa de la remercier de ce cadeau historique qu'il qualifia d'une des premières déclarations des droits de l'Homme, insistant sur la volonté de Cyrus à apporter la paix en respectant les autres civilisations. Les Nations Unis firent traduire le texte du cylindre de Cyrus dans toutes les langues officielles de l'organisation. Cette copie offerte est toujours exposée à la vue des visiteurs dans l'immeuble des Nations-Unies à New-York.

Comme le rappellent des historiens tels que Josef Wiesehöfer et Hanspeter Schaudig, spécialistes allemands de l'histoire de l'Assyrie, faire de Cyrus un pionnier de l'égalité est un non-sens historique, alors qu'il exigeait de ses sujets de lui baiser les pieds et qu'il fut responsable de trente années de guerre qui embrasèrent l'Orient et forcèrent des millions d'hommes à payer de lourds tributs.

Selon un article du magazine allemand *Der Spiegel*, le texte du cylindre est plus probablement le fruit d'une tradition mésopotamienne, remontant au troisième millénaire avant l'ère chrétienne, selon laquelle les rois commençaient invariablement leur règne par une déclaration des réformes à entreprendre. Et c'est là que les deux fragments de tablette d'argile qui accompagnent le cylindre dans la salle du musée de Téhéran prennent tout leur sens, car ils indiquent qu'il s'agissait bien d'un décret impérial destiné à être largement diffusé dans tout l'Empire perse. ■

Bibliographie:

- Site Internet du British Museum
- Articles de Matthias Shulz, édités dans le magazine allemand *Der Spiegel*



L'Empire perse achéménide au temps de Cyrus II

New York, trois lieux pour l'art: le MOMA, le PS1 et le New Museum

Jean-Pierre Brigaudiot

Indéniablement New York est la capitale de l'art moderne comme de l'art contemporain avec de splendides musées et institutions qui lui sont consacrés ainsi qu'un grand nombre de galeries aux dimensions impressionnantes où l'on trouve des œuvres des artistes des plus notoires et d'un certain nombre d'autres qui vont probablement le devenir, ou l'espèrent.

Le monde de l'art change vite à New York et son épicentre se déplace au gré de paramètres au cœur desquels sont les loyers des surfaces commerciales. L'une des dernières migrations s'est faite dans le courant des années 90 lorsque le quartier de SOHO est devenu plus chic et bourgeois, lorsque des gens aisés ont transformé les lofts en appartements. A la fin des années 60, SOHO était un quartier mal famé, à l'abandon et voué à la démolition, constitué de manufactures, des constructions à l'architecture typique de fonte et de brique. Les immeubles comportaient de vastes surfaces de plusieurs centaines de mètres carrés d'un seul tenant où artistes puis galeries s'étaient installés à partir des années 70 et où les loyers étaient restés longtemps modérés. Cette modification du statut de SOHO durant les années 90 a généré une fuite massive du monde de l'art vers Chelsea où les entrepôts portuaires de l'Hudson River ont accueilli la plupart des galeries. Maintenant Chelsea est un quartier cher, voire luxueux et peu à peu des galeries migrent ailleurs, dans le quartier de Bowery (au dessus de Chinatown, à côté de SOHO et de Little Italy) à l'architecture quelconque, ancienne et quelquefois vétuste où se vendent à même le trottoir des matériels et mobiliers d'occasion pour les restaurants. Nul doute que si ce quartier devient un lieu où s'implante l'art contemporain, ce sera pour une courte durée, la mode et la spéculation s'en empareront avec immédiatement une flambée des loyers.

Parmi les institutions qui se consacrent à l'art moderne et à l'art contemporain, quelques unes jouent un rôle déterminant, ce sont par exemple le MOMA (ou musée d'art moderne), le Guggenheim Museum avec sa fameuse architecture de Frank Lloyd Wright (dont les autres implantations sont connues, à Bilbao, à Berlin ou à Venise) et le Withney Museum, ce dernier étant consacré à l'art américain. Hors Manhattan et à proximité immédiate, il y a le Brooklyn Museum qui accueille également de l'art contemporain. Et puis deux autres lieux drainent beaucoup de publics et des artistes, ce sont le PS1 (Primary School 1, une ancienne école reconvertie en espace consacré à l'art vivant) à quelques stations de métro de Manhattan, et le New Museum situé dans Manhattan, sur Bowery.

Le MOMA, beau, riche et parfaitement correct

Il fut fondé en 1929 à une époque où ce qu'on appelait art d'avant garde se faisait, se créait en France et plus précisément à Paris, même si d'autres capitales d'Europe étaient fort actives au plan de leur implication dans la création la plus innovante. L'art moderne n'avait alors pas encore de lieux institutionnels qui lui soient consacrés, c'était une affaire de galeries et de salons comme par exemple l'Armory Show, une célèbre manifestation new-yorkaise. D'autre part la notion de musée, aux Etats Unis, renvoyait avant tout à celle de musée d'histoire, celle du pays, encore bien courte. Jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, la situation aux Etats Unis fut peu propice aux artistes d'avant garde globalement considérés par le pouvoir politique comme trop ancrés à gauche; le Maccarthysme

entretenait alors une immense paranoïa anticommuniste. Ainsi, l'Expressionnisme Abstrait que l'on peut considérer comme l'une des premières formes d'avant garde spécifiquement américaine tarda à bénéficier d'un soutien institutionnel. Mais la nécessité d'occuper le terrain de l'art (qui représente une forme de pouvoir idéologique et assure prestige et rayonnement) face au bloc soviétique durant la guerre froide fit que malgré une forte opposition, l'art vivant finit par être largement subventionné... avec notamment des fonds émanant de la CIA, lors d'expositions à l'étranger et via le MOMA (dont certains dirigeants venaient directement du pouvoir politique ou de cette agence de renseignement). Ceci est bien loin mais nous donne la mesure des enjeux que peut représenter l'art au plan géopolitique; les Etats Unis ne sont d'ailleurs pas en reste quant à subventionner généreusement leur art contemporain.

Aujourd'hui, le MOMA restructuré et agrandi par l'architecte Yoshio Taniguchi, puis réouvert en 2004, est un lieu magnifique, peut-être l'un des plus beaux musées actuels avec pour caractéristique absolument remarquable d'avoir su rester au service des œuvres qu'il montre, ce qui n'est pas toujours le cas de musées créés récemment. Les espaces et volumes depuis le hall d'accueil jusqu'à la moindre salle d'exposition dans les étages supérieurs sont un enchantement et la visite des plus aisée, comme naturelle. Au gré d'un escalator ou d'une transparence, on peut entrevoir la ville et revoir les espaces précédemment traversés ou encore les jardins du musée. Le grand puits central permet au regard de plonger d'un coup de plusieurs étages en même temps que de comprendre la structure du lieu. Evidemment la capacité d'accueillir jusqu'à 7000 visiteurs par jour a conduit

Cette modification du statut de SOHO durant les années 90 a généré une fuite massive du monde de l'art vers Chelsea où les entrepôts portuaires de l'Hudson River ont accueilli la plupart des galeries. Maintenant Chelsea est un quartier cher, voire luxueux et peu à peu des galeries migrent ailleurs, dans le quartier de Bowery (au dessus de Chinatown, à côté de SOHO et de Little Italy).

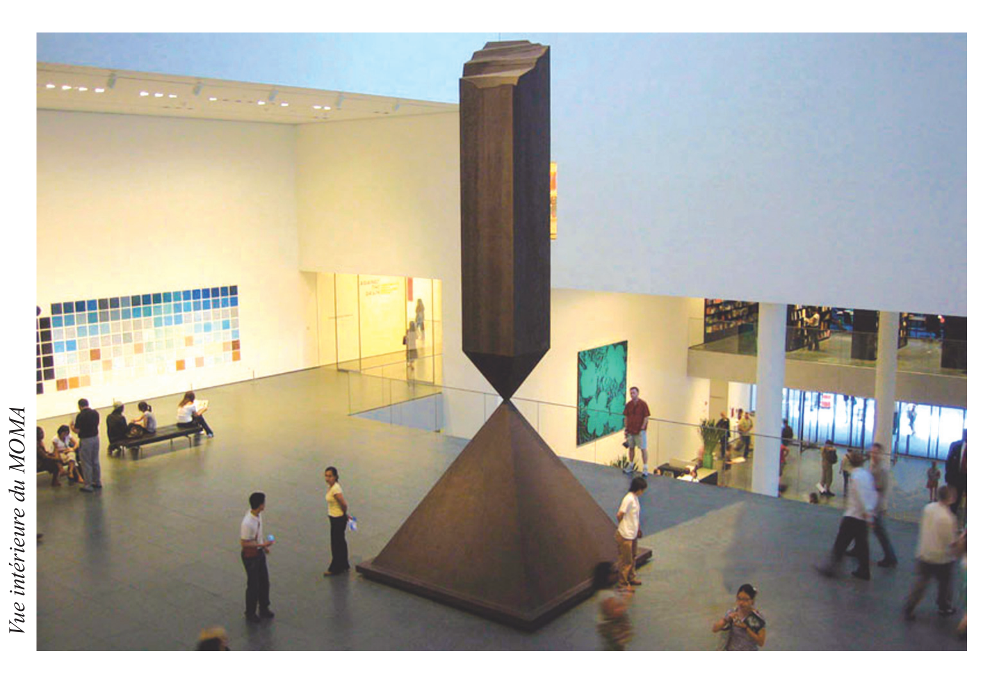




Vue extérieure du Withney Museum



Brooklyn Museum



Vue intérieure du MOMA

à l'ouverture de plusieurs cafés et boutiques de vente, ce qui rend le lieu «habitable» et reposant pour qui l'arpentage des expositions peut fatiguer physiquement.

Aujourd'hui, le MOMA restructuré et agrandi par l'architecte Yoshio Taniguchi, puis réouvert en 2004, est un lieu magnifique, peut-être l'un des plus beaux musées actuels avec pour caractéristique absolument remarquable d'avoir su rester au service des œuvres qu'il montre, ce qui n'est pas toujours le cas de musées créés récemment.

La collection d'art moderne et contemporain est énorme et comporte parmi les plus belles œuvres depuis, par exemple Picasso et la fameuse toile *Les demoiselles d'Avignon*, Marcel Duchamp, les surréalistes et les plus connus des expressionnistes abstraits tel Pollock, Newman ou Rothko. On découvre ou redécouvre sans cesse des œuvres qu'on ne connaît que par l'image ou qu'on croyait dans d'autres musées. Des salles sont exclusivement consacrées au cinéma et à la vidéo. La collection permanente est exposée selon des accrochages renouvelables et d'autre part sont présentées des expositions thématiques et temporaires.

Lors de ma récente visite, il y avait une exposition d'œuvres de Matisse, sa période des quelques années précédant et pendant la Première Guerre mondiale où il effectue ses choix essentiels. On discerne à travers certaines toiles peu connues des options, des parcours potentiels qui auraient pu le conduire vers l'abstraction ou vers le cubisme. Il y avait également une exposition de photos *The Original Copy*: *Photography and Sculpture, 1839 to Today*. Outre la rencontre émouvante avec des artistes (éventuellement également photographes) comme Brancusi, Giacometti, Duchamp, Bruce Nauman, Fischli et Weiss, il y a celle avec les grands noms de la photo comme Brassaï, Atget, Man Ray. L'exposition est quelque peu

déstabilisante en ce sens qu'on se demande où se situe l'œuvre dont il est question: entre l'objet photographié et la photo elle-même; je veux dire l'œuvre est-elle la sculpture représentée ou est-elle la photo qui la représente? Le fait que les sculpteurs eux-mêmes soient le cas échéant les photographes de leurs œuvres ajoute à ce questionnement.

Le MOMA organise également de multiples manifestations et opérations afin de médiatiser ses expositions, ceci en direction de publics bien ciblés. Et comme cela se fait maintenant, il y a de temps à autre des soirées festives de rencontres de certains publics (adhérents ou donateurs) avec les œuvres ou simplement entre amateurs d'art. Ce musée est désormais devenu une énorme machine, une entreprise économique prise dans l'économie libérale, au même titre que le sont les grands musées du monde.

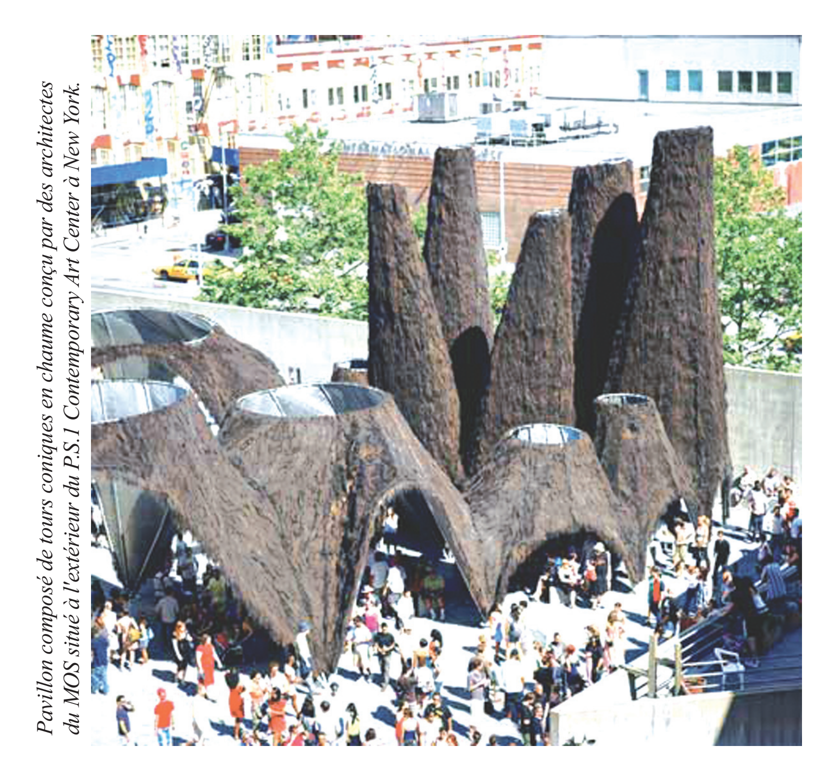
Le PS1, friche architecturale et mode de vie

Il s'agit d'une ancienne école publique, un vaste bâtiment au plan rectangulaire en briques d'un rouge assez vif, comportant plusieurs étages et constituant un bloc isolé dans un quartier de Queens, à Long Island. Ce bâtiment désaffecté fit partie de lieux réhabilités par *The Institute for Art and Urban Resources*, organisme chargé de la réhabilitation de friches architecturales afin de les transformer en ateliers d'artistes et lieux d'exposition. La fondatrice de cette entreprise de réhabilitation, Alana Heiss, ouvrit le PS1 en 1976 dans un contexte où Manhattan et New York avaient vu fleurir un nombre conséquent d'espaces consacrés à l'art dans ses formes expérimentales et alternatives. Un certain nombre de ces vastes lieux d'exposition à but non lucratif ont perduré jusqu'à il y a relativement peu de temps, voire existent encore, comme le Drawing Center, White Columns ou Art in General; y étaient présentées des expositions remuantes où se côtoyaient souvent des artistes extrêmement connus et des artistes beaucoup moins connus. C'est dans un tel contexte que Shirin Neshat a montré ses premières œuvres.

Le PS1, sous la direction d'Alana Heiss est très longtemps resté le lieu de référence où avaient travaillé en résidence et exposé des artistes de la génération du Minimal art, de l'Art Conceptuel et du Process Art, avec des pratiques allant de la sculpture à l'installation, en passant par la performance, le multimédia, la vidéo, le cinéma, la danse, le théâtre, le son et même la peinture. Ce fut un haut lieu de l'éphémère, une manière de penser



Vue du PS1, New York



Pavillon composé de tours coniques en chaume conçu par des architectes du MOS situé à l'extérieur du P.S.1 Contemporary Art Center à New York.

l'art qui va de pair avec l'art relationnel et contextuel. Parmi les artistes ayant contribué initialement à l'histoire de ce lieu on peut citer, parmi d'autres, Donald

Le PS1 fut un haut lieu de l'éphémère, une manière de penser l'art qui va de pair avec l'art relationnel et contextuel. Parmi les artistes ayant contribué initialement à l'histoire de ce lieu on peut citer, parmi d'autres, Donald Judd, Richard Nonas, Lawrence Weiner.

Judd, Richard Nonas, Lawrence Weiner. Le PS1 semble avoir vécu une longue aventure liée à la personnalité d'Alana Heiss qui le dirigea durant 32 ans, aventure d'un art et d'un mode de vie sur les marges, avec une gestion empirique et des subventions nécessitant une lutte acharnée. Le PS1 n'a pas constitué de collection et dans son idéalisme s'est toujours tenu éloigné de la notion de profit.

Après sa restructuration et réouverture en 1997, le PS1 a sans doute connu une ultime période d'autonomie avant sa curieuse liaison avec le MOMA. En 2000, une convention fut établie avec celui-ci qui permit au PS1 de recevoir des subventions régulières de la part de ce très riche musée. Mais ainsi que cela était prévisible, il y eut un revers de la médaille avec l'intrusion de plus en plus pesante du MOMA, ce dernier étant une énorme machine gérée sans doute autant par des administrateurs que par des conservateurs, dont les raisons et les objectifs, notamment financiers, divergent nécessairement et fondamentalement de ceux du PS1. Pourtant le PS1, outre des noms d'artistes ayant joué un rôle déterminant dans l'évolution de l'art de ces dernières décennies, a jalonné son parcours d'expositions d'envergure comme par exemple *Chambre 76, New York New Wave* (1981), Choix de Staline: le réalisme soviétique, 1932-1958 (1993), ou Grand New York en 2000 et 2005. L'art évolue et est devenu source de spéculation et de profit, et le temps du désintéressement s'estompe; Halana Heiss, face à la tutelle de l'administration du MOMA a fini par se retirer. L'exposition présentée lors de ma visite, *Greater New York 2010*, est décevante et ne revêt guère qu'un aspect académique et scolaire avec la répétition de recettes bien connues depuis des décennies. J'espère que cette exposition n'est pas symptomatique de ce que devient le PS1 sous la tutelle du MOMA. Peut être que le PS1 n'a pas eu l'opportunité, la capacité ou l'énergie de se renouveler et certainement qu'il ne peut être aujourd'hui ce qu'il fut il y a quelques décennies.

Le New Museum of Contemporary Art, l'énergie d'un renouvellement

Ce musée fut fondé en 1977. C'était alors un lieu à caractère expérimental, au même titre que le PS1 ou que les espaces comme Art in General. Aujourd'hui et depuis son transfert et son ouverture à Bowery en 2007 dans de nouveaux bâtiments érigés par l'agence SANAA et les architectes Kazuyo Sejima et Ryue Nishzawa, il se remarque immédiatement dans le contexte environnant, avec une construction argentée faite d'un empilement de volumes parallélépipédiques décalés, comme posés de travers les uns sur les autres, comme, également, une grande sculpture minimaliste mais actualisée. Les espaces intérieurs extrêmement sobres sont très réussis et permettent au mieux et en toute humilité l'accueil des formes de l'art actuel en même temps que le déplacement des visiteurs, leur regroupement et une fluidité de la visite, tant dans les vastes salles que lors du passage d'un niveau à l'autre. L'orientation de ce musée se veut délibérément contemporaine et je crois que l'exposition actuelle en est typique. L'on peut certainement ressentir une parenté de cette orientation avec celle du Palais de Tokyo à Paris; ce dernier se veut un lieu de création expérimentale et depuis son ouverture semble tenir ce cap. Ici au New Museum, quelques mots permettent de comprendre et de résumer peu ou prou ce qui se joue:

expérimental, flux continu, processus, éphémère, relationnel et participationnel

L'exposition que j'ai vue en cette mi octobre m'est apparue comme une exceptionnelle réussite en tant que prototype représentatif des pratiques artistiques contemporaines les plus avancées, en tout cas pour celles dont la production d'objets (d'art) n'est pas ou plus une préoccupation majeure. Le propos de cette exposition, *Last Newspaper*, ne se résume pas si aisément. Il y est question de la production en flux continu de l'information à travers la presse et c'est pourquoi la documentation papier abonde, premières pages de journaux qui nous renvoient à des événements plus ou moins récents ou anciens. Mais il ne s'agit nullement d'une visite de notre passé, le spectateur est là et par sa présence, son implication, sa réflexion, son attention il contribue à faire que l'information dans laquelle il se déplace, physiquement et mentalement, acquière le statut d'œuvre globale, au delà des objets eux-mêmes (comme par exemple des œuvres d'artistes présentées ici car traitant de la question de l'information). Et ce n'est ni un commissaire, ni un artiste qui peuvent faire, eux seuls, cette œuvre globale. Il s'agit d'une œuvre collective, in process,



New Museum of Contemporary Art

qui s'élabore avec son public comme avec tous ceux qui ont contribué à ce qu'elle advienne. Ainsi il y a le public qui par son action, ici participationnelle, et selon la proposition de Gérard Genette, fait l'œuvre, celle-ci, dans le cas présent n'étant pas à priori de l'art: on n'y voit que de l'information, des pages de journaux, des ordinateurs, etc. L'un des objectifs annoncé est de développer un questionnement critique de la part du visiteur sur ce qu'est l'information. Outre la présence massive de presse papier d'un passé plus ou moins lointain, l'information du moment est elle-même produite sur place avec l'édition de deux revues hebdomadaires où les uns et les autres, visiteurs et coproducteurs de la manifestation sont rédacteurs. On est donc bien loin de ce que proposent les collections du MOMA dans leurs formes et loin également de l'esprit des formes artistiques les plus pratiquées au PS1 au cours de son histoire. Au New Museum, on est au cœur de pratiques artistiques qui sont les héritières à la fois des remises en question de Dada, de la pensée de Marcel Duchamp, du minimalisme, de l'art conceptuel, des formes d'art éphémères, de Fluxus ou du Land Art et de l'esthétique relationnelle des années 90. Pour certains publics cette forme d'art est déstabilisante et les organisateurs de l'exposition (le terme exposition n'est plus très adapté) ont mis en place les indispensables dispositifs de médiation et des workshops afin de faciliter la compréhension de ceux-ci.

C'est la réussite de cette exposition que de garder une extrême cohérence de propos en croisant en un flux – celui de la vie - artistes, rédacteurs de presse, commissaires, architectes et publics informels... et en arrivant à convaincre certains qu'il s'agit bien d'art. L'art change continûment de formes et de nature et au New Museum le visiteur en prend nécessairement conscience.

Ce type de manifestation à caractère expérimental et éphémère se bâtit en amont de l'exposition et durant celle-ci dans une collaboration active entre des partenaires fort divers comme la Columbia University, des cabinets d'architectes, des rédacteurs en chef de revues, des directeurs d'espaces d'art expérimentaux; et puis il y a les artistes présents avec des œuvres remontant jusqu'aux années 60, Thomas Hirschhorn, Luciano Fabro, Mike Kelley, Hans Haacke, Robert Gober, Wolfgang Tillmans, par exemple. Et occasionnellement on entend ici parler de Kant, le philosophe. Alors si l'on ajoute à cela le spectateur comme faiseur de l'œuvre, n'arrivons-nous pas à une totale cacophonie? Non; et c'est la réussite de cette exposition que de garder une extrême cohérence de propos en croisant en un flux – celui de la vie - artistes, rédacteurs de presse, commissaires, architectes et publics informels… et en arrivant à convaincre certains qu'il s'agit bien d'art. L'art change continûment de formes et de nature et au New Museum le visiteur en prend nécessairement conscience.

Certes, par rapport au MOMA on est ici dans une indifférence au marché de l'art, aux coûts et on ne collectionne pas. Le New Museum reçoit heureusement suffisamment de subventions pour que les formes d'art qu'il défend puissent advenir, car ce ne sont pas les galeries dont l'existence dépend directement du commerce des œuvres qui peuvent accueillir à une telle échelle un art expérimental et en devenir. ■

Présentation de l'ouvrage *Nâmeh-ye Soleymân be Malakeh-ye Sabâ* (La lettre de Salomon à la Reine de Saba) de Mohammad 'Ali Rafi'i

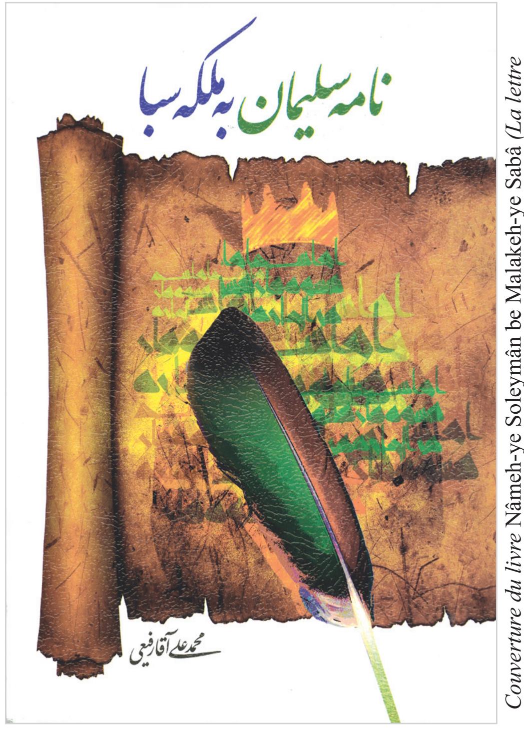
Sârâ Mirdâmâdi

Ecrit par Mohammad 'Ali Rafi'i, ancien employé de la poste iranienne désormais à la retraite, cet ouvrage traite sous un certain regard de l'un des récits évoqués dans le Coran dans la sourate «La fourmi» (Al-Naml).

Cette sourate nous présente le prophète Salomon et David, a qui Dieu a donné une «*science*» (27:15). Salomon hérita ensuite de David et il lui fut appris «*le langage des oiseaux*» (*Mantiq al-Tayr*) (27:16), prodige qui inspira par la suite de nombreux mystiques et écrivains tels que 'Attâr qui alla jusqu'à choisir d'intituler ainsi sa principale œuvre et de présenter des oiseaux de leur roi pour ainsi symboliser la quête mystique.

Mais l'histoire de Salomon évoquée dans cette sourate est avant tout celle d'une conversion, d'un acte de foi, et d'un passage au vrai monothéisme de la reine de Sabâ.

Comme le rappelle M. Rafi'i dans son ouvrage, l'histoire de la conversion de la Reine de Sabâ commence lorsque, après que l'ensemble des djinns, hommes et oiseaux se soient rassemblés pour Salamon, ce dernier constate l'absence de la huppe: «*Puis il passa en revue les oiseaux et dit: "Pourquoi ne vois-je pas la huppe? Est-elle parmi les absents?*» (27:20). L'absence de cette dernière ne dura que peu de temps, puisqu'elle revint en apportant un message à Salomon: "*J'ai appris ce que tu n'as point appris; et je te rapporte de Sabâ une nouvelle sûre: j'ai trouvé qu'une femme est leur reine, que de toute chose elle a été comblée et qu'elle a un trône magnifique*.» (27:22-23). Cependant, la huppe informe Salomon que cette femme et son peuple adorent le soleil au lieu de se prosterner devant le Dieu unique. Salomon décide donc d'écrire une lettre à la reine de Sabâ pour l'inviter à adorer un seul Dieu. Il confie la lettre à la huppe, qui est chargée de la transmette à la reine et à son peuple: «*Pars avec ma lettre que voici; puis lance-la à eux; ensuite tiens-toi à l'écart d'eux pour voir ce*



Couverture du livre Nâmeh-ye Soleymân be Malakeh-ye Sabâ *(La lettre de Salomon à la Reine de Saba) de Mohammad 'Ali Rafi'i*

que sera leur réponse.» Dans son ouvrage, M. Rafi'i insiste tout particulièrement sur l'importance de cette lettre portée par la huppe-messagère, ancêtre de notre poste actuelle. La reine ouvre alors la lettre qu'elle lit devant son assemblée de notables:

«"*Au nom d'Allah, le Tout Miséricordieux, le Très Miséricordieux,*
Ne soyez pas hautains avec moi et venez à moi en toute soumission".» (27:30-31)

Cette lettre commence ainsi par «*Au nom d'Allah, le Tout Miséricordieux, le Très Miséricordieux*», expression par laquelle commence l'ensemble des sourates du Coran à l'exception de la sourate «Le repentir» (*Al-Tawbah*). Loin de rejeter l'invitation, la reine demande conseil à ses notables, et décide finalement d'envoyer un cadeau à Salomon afin de voir comment il réagira. Son comportement est donc caractérisé par une grande sagesse, une volonté de consulter ceux qui l'entourent et de ne pas émettre trop vite de jugement définitif sur ce à quoi on l'invite. La réaction de Salomon face au cadeau envoyé par la reine montre que son invitation a uniquement un but religieux et est dénuée de toute ambition terrestre: «*Lorsque [la délégation] arriva auprès de Salomon, celui-ci dit: "Est-ce avec des biens que vous voulez m'aider? Alors que ce qu'Allah m'a procuré est meilleur que ce qu'Il vous a procuré. Mais c'est vous plutôt qui vous réjouissez de votre cadeau*.» (27:36). Il menace donc d'arriver avec ses armées pour humilier le royaume de la reine de Sabâ. Afin de convaincre la reine de Sabâ de son invitation à se soumettre au Dieu unique, Salomon demande que l'on apporte le trône de la reine dans son propre royaume, ce à quoi quelqu'un «*qui avait une connaissance du livre*» répond: "*Je te l'apporterai avant que tu n'aies cligné de l'œil*". (27: 40) On décide alors de maquiller quelque peu son trône pour éprouver la reine lors de sa venue et voir si elle sera guidée. Cependant, ses croyances polythéistes l'empêchent de se convertir. Son acceptation de l'appel de Salomon se réalise lors de son entrée dans le palais de ce dernier: «*On lui dit: "Entre dans le palais". Puis, quand elle le vit, elle le prit pour de l'eau profonde et elle se découvrit les jambes. Alors, [Salomon] lui dit: "Ceci est un palais pavé de cristal". - Elle dit: "Seigneur, je me suis fait du tort à moi-même: Je me soumets avec Salomon à Allah, Seigneur de l'univers"*.» (27: 44).

Dans cette histoire, la huppe a un rôle central de messager du monothéisme, apportant une lettre en apparence petite mais contenant les plus beaux noms divins ainsi qu'un message profond et emprunt de vérité… La reine de Sabâ est quant à elle un modèle de sagesse, et une invitation à ne pas juger sur la base des apparences: ce qui paraît être une simple lettre apportée par un petit oiseau peut contenir les plus grandes vérités… Ce livre nous invite ainsi à revenir sur les différents aspects de ce récit coranique ainsi qu'à méditer sur les signes divins et voir une invitation à la vraie foi dans chaque événement et dans chacune des créatures qui nous entourent…

Mohammad 'Ali Rafi'i, Nâmeh-ye Soleymân be Malakeh-ye Sabâ *(La lettre de Salomon à la Reine de Saba), Enteshârât-e Sami', 2009.* ■

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- ☐ یک ساله ۱۸۰/۰۰۰ ریال
- ☐ شش ماهه ۹۰/۰۰۰ ریال
- ☐ **1 an 18 000 tomans**
- ☐ **6 mois 9 000 tomans**

Nom de la société (*Facultatif*) ______ مؤسسه

Nom ______ نام خانوادگی Prénom ______ نام

Adresse ______ آدرس

Boîte postale ______ صندوق پستی Code postal ______ کدپستی

E-mail ______ پست الکترونیکی Téléphone ______ تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- ☐ شش ماهه ۲۵۰/۰۰۰ ریال
- ☐ یک ساله ۵۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- ☐ **1 an 50 000 tomans**
- ☐ **6 mois 25 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز

دبیری تحریریه
عارفه حجازی

تحریریه
جمیله ضیاء
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
فرزانه پورمظاهری
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
بابک ارشادی
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی

گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

تصحیح
بئاتریس ترهارد

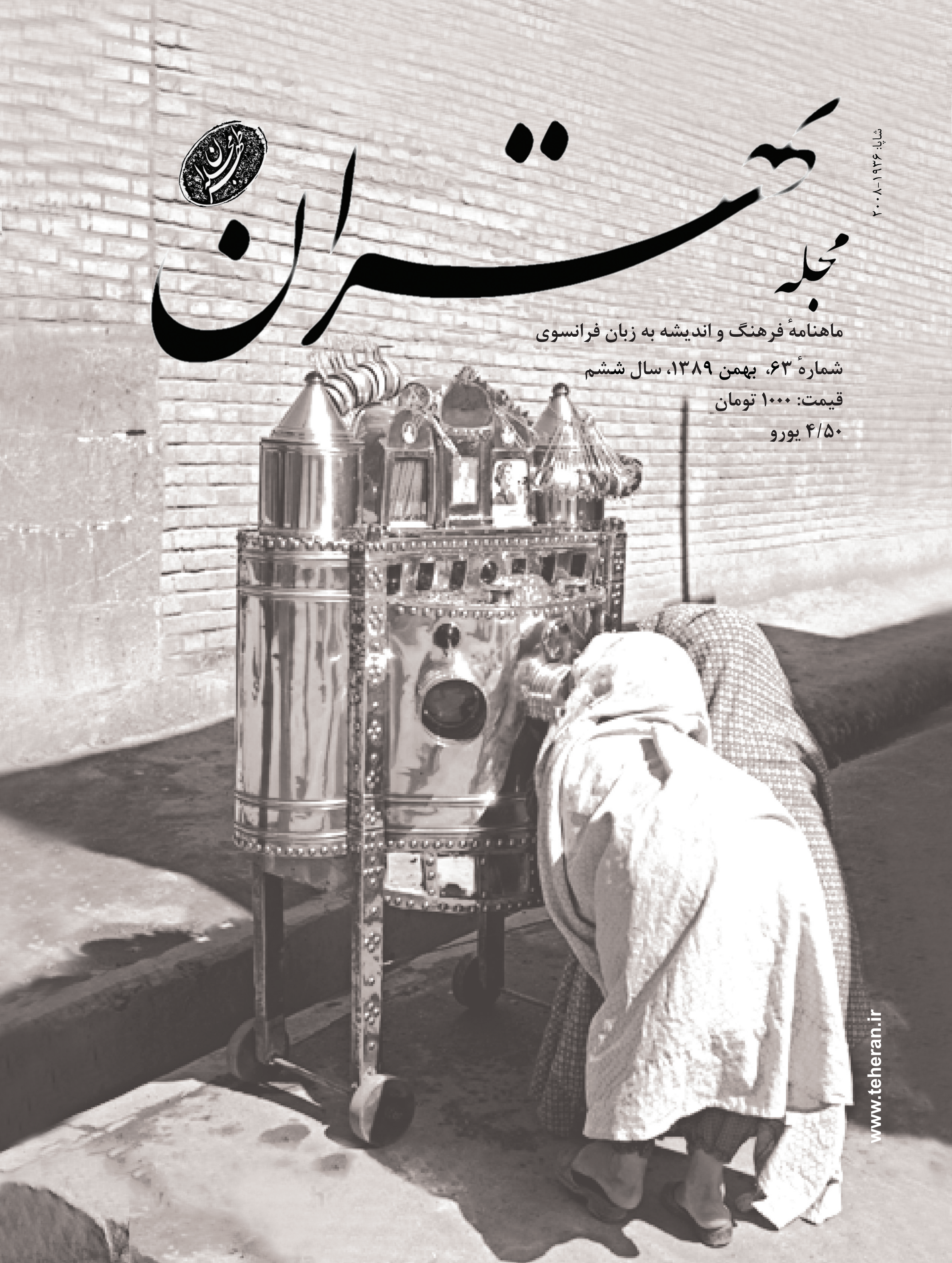
طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰

چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
"Shahr-e farang": première forme cinématographique populaire en Iran


مجله تهران
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۶۳، بهمن ۱۳۸۹، سال ششم
قیمت: ۱۰۰۰ تومان
۴/۵۰ یورو
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
www.teheran.ir